

LES
VITRAUX SUISSES
AU
MUSÉE DU LOUVRE

CATALOGUE CRITIQUE ET RAISONNÉ

PRÉCÉDÉ D'UNE

INTRODUCTION HISTORIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PRÉSENTÉE PAR

W. WARTMANN

PARIS

LIBRAIRIE CENTRALE D'ART ET D'ARCHITECTURE

ANCIENNE MAISON MOREL, CH. EGGIMANN, SUCCESSEUR

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 106

1908



VITRAIL RUSTIQUE.
N° 18.

LES
VITRAUX SUISSES
AU
MUSÉE DU LOUVRE

A PARIS,

la ville généreuse et hospitalière.

30556.

LES
VITRAUX SUISSES
AU
MUSÉE DU LOUVRE

CATALOGUE CRITIQUE ET RAISONNÉ

PRÉCÉDÉ D'UNE

INTRODUCTION HISTORIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS



PRÉSENTÉE PAR

W. WARTMANN

PARIS

LIBRAIRIE CENTRALE D'ART ET D'ARCHITECTURE

ANCIENNE MAISON MOREL, CH. EGGIMANN, SUCCESSEUR

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 106

1908



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554031_0061

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	Pages 1
INTRODUCTION.....	3-34
I. LES ORIGINES DU « VITRAIL SUISSE ». Antécédents artistiques ; faits historiques.	
A. Le vitrail en Suisse au moyen âge, avant et pendant la période de formation politique et sociale de la Suisse.	
1). <i>Période romane</i>	4-5
Vitreaux de Flums, Lausanne, Wettingen, Nendaz.	
2). <i>Période gothique</i>	5-9
Vitreaux de Romont, de Münchenbuchsee, Blumenstein et Köniz, de Kappel et d'Oberkirch, d'Hauterive, Königsfelden, Staufberg, Bienne, Hilterfingen, Berne et Zofingen.	
3). <i>Caractère peu national de ces vitreaux d'église</i>	9
B. Évolution politique des états suisses au moyen âge, formation d'une nationalité et d'une société suisses.	
1). <i>Résumé de l'histoire du territoire suisse aux XII^e et XIII^e siècles.</i>	10-11
2). <i>Débuts hésitants et formation laborieuse de la Confédération des huit cantons pendant le XIV^e siècle</i>	11-12
Alliance des trois Waldstätten ; alliances avec Lucerne et Zurich ; alliance définitive avec Glaris et Zoug ; Berne.	
3). <i>Expansion et émancipation de la Confédération pendant le XV^e siècle.</i>	12-14
Conquête de l'Argovie ; relations avec les puissances voisines ; conquête de la Thurgovie ; alliances avec des villes impériales ; commencement des guerres d'Italie ; la guerre contre l'Empire ; constitution de la Confédération des treize cantons ; expéditions militaires en Italie.	
4). <i>La Suisse, confédération indépendante.</i>	14
II. LE « VITRAIL SUISSE », TYPE NOUVEAU ; son développement pendant et après la période de formation politique et sociale de la Suisse, à côté de l'ancien vitrail religieux et sous l'influence des mœurs et des institutions des cantons confédérés.	
1). <i>État de la question.</i>	14-15
2). <i>Les monuments.</i>	15-19
<i>Vitreaux d'églises.</i>	
a). Compositions monumentales, vitreaux de Maschwanden, Jegenstorf, Saint-Saphorin.	
b). Vitreaux « doubles » et vitreaux disposés symétriquement, vitreaux de la collection Vincent, de Reitnau, de Jegenstorf, Zofingen, Uerkheim.	
<i>Vitreaux « doubles » et indépendants dans les cloîtres.</i>	
Vitreaux de Wettingen, Muri, de certaines églises bernoises, des cloîtres de Tänikon, Rathausen, etc.	
<i>Vitreaux profanes.</i>	
Vitreaux des hôtels de ville de Bâle, Lausanne, Stein, des salles de conseil d'Unterstammheim et de Rheinfelden, du « Schützenhaus » de Bâle.	
Collections de vitreaux à l'étranger et en Suisse ; les collections publiques de Paris. Prépondérance des vitreaux du XVII ^e siècle dans les collections modernes.	
3). <i>Opinions répandues dans le grand public et jugements portés par les historiens de l'art.</i>	19-20

4). <i>Le vitrail suisse, produit de la coutume de la donation de fenêtres et de vitraux</i>	21-23
Caractère profane des vitraux suisses et des donations dont ils sont l'objet. La coutume de donner des vitraux, dérivée de celle de contribuer aux frais des fenêtres dans les constructions et les restaurations d'édifices publics et privés.	
5). <i>Les peintres-verriers ; écoles et ateliers</i>	23-26
Grand nombre des peintres-verriers. Les vitraux gothiques ; le style de transition ; innovations de Holbein ; écoles de Bâle, Berne, Zurich, Schaffhouse ; ateliers locaux.	
6). <i>La technique des vitraux suisses</i>	26-27
Technique primitive (emploi des verres teints dans la masse, de la grisaille et du jaune d'argent) ; apparition des émaux ; décadence de la technique.	
7). <i>Déclin de l'art du vitrail, conséquence de l'abandon de la coutume des donations de vitraux</i>	27
8). <i>Les vitraux suisses comparés aux vitraux profanes de quelques autres pays</i>	27-33
Leur caractère spécial comme objets de donation. Originalité des vitraux suisses en face des vitraux profanes français, d'après les historiens et les monuments ; différences entre les vitraux suisses et les vitraux profanes flamands, hollandais, italiens, anglais et allemands.	
9). <i>Conclusion</i>	33
Intérêt artistique et historique des vitraux suisses.	
But et disposition du catalogue qui suit	34
LA COLLECTION DES VITRAUX SUISSES DU MUSÉE DU LOUVRE	35-107
I. FORMATION ET COMPOSITION ACTUELLE DE LA COLLECTION	37-38
II. DESCRIPTION DES 43 VITRAUX QU'ELLE RENFERME	39-102
III. TABLES	103-107
1). Écoles, ateliers et maîtres représentés par les différents vitraux.	
2). Noms et lieux d'origine des donateurs inscrits sur les vitraux ; armoi- ries blasonnées dans le texte.	
3). Index des sujets et personnages bibliques, et des saints figurés sur les vitraux.	
BIBLIOGRAPHIE	107-112
1). Liste des ouvrages imprimés et manuscrits cités dans l'introduction et dans le catalogue.	
2). Recueils de dessins et de reproductions de vitraux.	
3). Catalogues de musées, d'expositions, de collections particulières et de ventes.	
ADDITIONS ET CORRECTIONS	IX

ADDITIONS ET CORRECTIONS

- Page 5, note 1, l. 4 ; — La mention LEHMANN, *op. cit.*, se rapporte, de même que toutes les mentions analogues qui suivent, à l'ouvrage *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, cité p. 3, n. 2.
- Page 11, fin du 3^e alinéa ; — Il sera peut-être bon de prévenir le lecteur que la désignation « nettement autrichienne » ne s'applique, en ce qui concerne Zurich, ville impériale et indépendante, qu'à sa politique, « autrichienne », à l'époque de la guerre de 1315 ; Lucerne, au contraire, était sujette du duc d'Autriche (voy. p. 10).
- Page 16, note 2, dernière ligne ; — Lisez : dans les deux publications, au lieu de : dans les publications.
- Page 17, note 8 ; — Supprimez : Leipzig, 1905, in-8.
- Page 18, l. 2 ; — Lisez : ... siècles, donations...
l. 9 et 10 ; — Mettez entre tirets (—) la phrase : il faut dire... considérables.
- Page 18, 2^e alinéa, l. 8 ; — Lisez : ... convient, avec
- Page 22, note 2, l. 2 ; — Lisez : Münster, au lieu de Müntesr.
- Page 28, note ; — Dans la première mention de l'ouvrage de Langlois (l. 22) la date doit être 1832, au lieu de 1831.
- Page 31, note 3, avant-dernière ligne ; — Le point-et-virgule après la parenthèse est à remplacer par une virgule.
- Page 33, l. 2 ; — Lisez xvi^e au lieu de xvii^e siècle.
- Page 43, avant-dernière ligne ; — Lisez : verre bleu, au lieu de : verre blanc.
- Page 65, l. 8 ; — Fermez la parenthèse après n° 88.
- Page 69, dernière ligne, dernier mot ; — Lisez : dessin.
- Page 71, note du n° 19, 1^{re} ligne ; — Lisez : eu égard, au lieu de : en égard.
- Page 73, l. 8 : Lisez *Heinrichus*.
- Page 79, l. 7 ; — Supprimez la virgule après hauts-de chausses.
- Page 81, n° 26, première inscription ; — Lisez : *schlächte*(n).
- Page 82, l. 10 ; — Supprimez la virgule à la fin de la ligne.
- Page 84, l. 22 ; — Lisez : ... maison, 1630).
- Page 88 ; — Supprimez dans la référence biblique, au bas de la page, le chiffre II.
- Page 94, l. 11 ; — Lisez : **A** **DM** au lieu de : **A** **MD**.
-

AVANT=PROPOS

Si jamais un amateur avait la curiosité de vouloir se renseigner sur les collections de vitraux suisses existant à Paris, et sur l'histoire de ces collections, il s'apercevrait bientôt que la bibliographie en est extrêmement pauvre, presque nulle. Ce seul fait lui prouverait que ces peintures sur verre de dimensions restreintes, aux couleurs gaies et aux sujets variés, sont demeurées jusqu'à nos jours sans attirer l'attention des savants, et qu'elles n'ont été l'objet que d'examens superficiels de la part du public profane. Ceci provient apparemment de la place très modeste qu'occupent, en général, les vitraux suisses à côté des autres productions de l'art décoratif des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, souvent plus brillantes, ou plus estimées en raison de leur valeur intrinsèque. Et c'est, en particulier, l'impression que l'on éprouve lorsqu'on considère les trois collections de vitraux suisses du musée de Cluny, du Louvre et de la manufacture de Sèvres, petits groupes dépayés, formés d'éléments disparates, et sans aucun rapport avec l'ensemble imposant que constitue, dans ces musées, la réunion des plus belles pièces de l'art français du moyen âge et des temps modernes.

La collection des vitraux suisses du musée du Louvre n'est pas, quant au nombre d'exemplaires, la plus riche des collections mentionnées, mais elle comprend l'ensemble qui nous paraît le mieux choisi. Quand nous nous sommes proposé d'en publier le catalogue complet, ce ne fut pas pour prêter à ces productions, d'un art populaire simple et franc, une importance qui ne leur convient guère; cette entreprise serait particulièrement délicate en ce qui concerne la collection du Louvre, trop voisine des fastueuses galeries du mobilier français. Nous n'inviterons donc pas à admirer, mais à regarder attentivement et à réfléchir. Par l'Introduction, qui suit, nous chercherons à assigner aux vitraux suisses le rang qui leur revient dans l'art de leur époque, et plus spécialement dans l'art du vitrail; dans le Catalogue, nous essayerons de fixer, pour les vitraux suisses du Louvre, la place qui convient à chacun d'eux comme document dans l'histoire du vitrail suisse, à laquelle ils apportent de précieux éléments. En résumé, notre but est de rendre les vitraux suisses du musée du Louvre plus accessibles à un public qui les voit peut-être, mais ne les comprend pas, et de fournir à ceux qui sont désireux de les connaître de près, sans pouvoir se transporter devant eux, des renseignements exacts et complets.

Nous ne terminerons pas ces lignes sans exprimer notre reconnaissance à M. Gaston Migeon, conservateur au musée du Louvre, qui a bien voulu nous donner toutes facilités de travail.

Nous remercions également ceux qui nous ont aidé d'une façon quelconque : conservateurs de musées et d'archives suisses, nos maîtres et nos amis, qui ont bien voulu mettre à notre disposition leurs précieuses collections de documents originaux et les trésors de leur expérience; enfin, notre éditeur, M. Ch. Eggimann, qui n'a pas ménagé son intérêt à cette publication.

INTRODUCTION

Dans sa traduction singulièrement amplifiée de la *Pantagrueline Prognostication*, Fischart, l'imitateur ingénieux de Rabelais, prédit, pour l'an de grâce 1574, une abondance d'eau à Venise, à Strasbourg, à Constance, à Reichenau et à Lindau, une abondance de pommes de pins dans la Forêt-Noire, de lions en Libye, de crocodiles dans le Nil, de neiges sur les Alpes, de chouettes à Athènes, de marbres à Gênes, de baleines dans la mer arctique, de flatteurs dans les cours, de marchands à Anvers, à Lyon, à Nuremberg et à Venise, de craie en Champagne, de « junkers » en Allemagne, d'évêques en Italie, et de vitraux peints et de peintres-verriers en Suisse (1).

L'intention est manifeste. Fischart, comme son modèle, veut parodier les faiseurs d'almanachs, en annonçant — comme eux — des choses que chacun sait depuis longtemps. Et on remarquera la place qu'il accorde aux vitraux suisses. Les temps ont bien changé ; néanmoins, avec une partie de l'œuvre de ces peintres-verriers du xvi^e siècle, le terme de « vitrail suisse » a subsisté, en même temps que l'ancienne renommée qui s'attachait à ces monuments. Ce terme est aujourd'hui familier à tout amateur de l'art et de la curiosité.

I

Il n'existe guère d'état ni de nationalité suisses avant le milieu du xv^e siècle, et une étude sur la formation et le développement de l'art du « vitrail suisse » pourrait ne pas comprendre les vitraux antérieurs à cette époque, que l'on rencontre actuellement sur le territoire de la Suisse. Il sera intéressant, néanmoins, de jeter sur ces derniers un rapide coup d'œil, afin de mettre en relief la tradition qui a précédé celle des maîtres suisses, et dont ceux-ci se sont émancipés dès le milieu du xv^e siècle. Ce court aperçu fera ressortir d'une façon bien nette ce qu'ils ont eu d'original et de particulier.

Les monuments de cette première période de l'art du vitrail en Suisse — période qui se prolonge un peu au delà du milieu du xv^e siècle, et que l'on pourrait appeler la période ecclésiastique — pour la plupart peu marquants, ne sont pas très nombreux. Les archéologues s'en sont occupés d'autant plus spécialement, de sorte qu'aujourd'hui il n'en reste plus guère de spécimen qui n'ait été reproduit ou décrit. L'ouvrage le plus récent, qui les réunit tous, et qui a bénéficié des progrès de la reproduction photographique aussi bien que de l'ensemble des travaux parus jusqu'à ce jour, est celui de M. H. Lehmann (2) ; il se distingue par une constante préoccupation de dater chaque monument d'une manière précise et définitive.

(1) Joh. FISCHART, *Aller Praktik Grossmutter*, réimpression de la rédaction de 1574 (d'après l'édit. de 1623), dans SCHEIBLE, *Das Kloster*, vol. VIII, Stuttgart, 1847, in-12, p. 652 et suiv.

(2) *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, 1^{re} et 2^e part., dans *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, vol. XXVI, fasc. 4 à 6, Zurich, 1906-1908, in-4 (en cours de publication).

Quant à notre exposé, comme il n'a pas d'autre caractère que celui d'une introduction générale à un sujet spécial, il faudra, chaque fois que l'on voudra étudier à fond l'état actuel des questions envisagées, se reporter aux travaux cités au fur et à mesure dans le texte.

C'est au musée national suisse, à Zurich (1), que l'on peut voir le vitrail probablement le plus ancien qui ait été trouvé sur le sol helvétique, une Vierge assise de face, avec l'Enfant sur ses genoux, provenant d'une chapelle près de Flums (canton de Saint-Gall) (2). Cette peinture est encore nettement romane. M. Lehmann la fait remonter au début du ^{xii}^e siècle ; il s'agirait donc d'un spécimen fort intéressant pour l'histoire de la peinture sur verre en général. Mais ce panneau est de dimensions très restreintes (l. 0,26, h. 0,60), et comme il reste jusqu'ici le seul spécimen découvert des productions de cette époque reculée, on ne peut guère s'en servir pour établir des données générales de style.

A la fin du ^{xii}^e siècle, on vit, en France, éclore l'école de Saint-Denis ; puis, au commencement et vers le milieu du ^{xiii}^e siècle, celles de Chartres et de Paris. La basilique de Saint-Denis, les cathédrales de Paris, de Sens, de Rouen, de Chartres, de Bourges, les nefs de Tours, du Mans, puis la Sainte-Chapelle et les roses de Notre-Dame, à Paris, les chœurs du Mans, d'Angers, d'Amiens et de Beauvais regèrent des verrières éblouissantes dont on peut admirer encore des fragments plus ou moins considérables. En Suisse, aucun monument ne rappelle cette période grandiose de l'art du vitrail, si ce n'est la rose souvent citée de la cathédrale de Lausanne (3) ; et encore cette verrière, datant de la seconde moitié du ^{xiii}^e siècle, n'est-elle qu'un témoignage modeste d'une aussi brillante époque. Elle décore le transept méridional, mesure 9 mètres de diamètre et comprend 78 médaillons circulaires de diverses grandeurs ; 61 de ces médaillons contiennent, ou contenaient, des sujets symboliques, dont l'ensemble reflète l'idée que se faisait le moyen âge de la vie et du monde ; d'autres ajours, percés dans les pleins de la rose, entre les médaillons mentionnés, sont garnis de rinceaux et de feuillages stylisés. Ces ornements, comme les sujets à figures et la disposition de la rose entière, indiquent la transition du style roman, un peu lourd et vigoureux, au style plus mouvementé et plus gracieux de l'art gothique. Un tiers des médaillons originaux a disparu, l'ordre des autres a été modifié en plusieurs endroits ; mais il ne s'agit pas ici des destinées de ce monument jusqu'à nos jours, il nous importe surtout de savoir ce qu'il a été avant toute mutilation, au moment où il répondait encore entièrement aux intentions de son auteur. M. Rahn est parvenu, dans une étude très savante, à en faire une reconstitution d'ensemble, qui a pour elle toute vraisemblance. La rose s'adapte à un dessin géométrique : au centre, un carré posé en losange contenait probablement, dans ses cinq médaillons circulaires, le Christ et les quatre évangélistes. Quatre demi-cercles s'ajoutent aux côtés du carré, et chacun d'eux renferme la personnification d'une des saisons, entourée des trois Mois correspondants. Entre ces demi-cercles sont placés quatre trois-quarts de cercle dont les sommets atteignent le grand cercle extérieur, c'est-à-dire le contour de la rose entière ; dans ces trois-quarts de cercle, on voit les Éléments, avec les signes du zodiaque groupés tout autour, et trois par trois ; enfin, dans un cinquième médaillon, se trouvent le Soleil et la Lune, auxquels, peut-être, le Jour et la Nuit faisaient pendant. Les quatre grands champs restés libres,

(1) Dans une des fenêtres de la salle VI.

(2) Dessin et première description par M. RAHN, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1890, p. 314 et suiv. — Voy. aussi LEHMANN, *op. cit.*, p. 16 et suiv., avec une reproduction.

(3) Belle monographie de M. RAHN, avec une reproduction de l'ensemble et de tous les médaillons : *Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne, ein Bild der Welt aus dem XIII Jahrhundert*, dans *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, vol. XX, 2^e fasc., Zurich, 1879, in-4. Il en existe une édition française due à M. W. CART : *La rose de la cathédrale de Lausanne*, Lausanne, 1879, in-4. — M. Rahn parle déjà de la rose dans sa *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zurich, 1876, in-8, p. 566 à 570. — Deux des médaillons sont reproduits, d'après des photographies, dans LEHMANN, *op. cit.*, p. 13 et 20.

entre les demi-cercles et les trois-quarts de cercles d'une part, et la périphérie de la rose d'autre part, sont occupés par les angles d'un grand carré droit servant de fond à l'ensemble ; chacun de ces angles offre l'un des quatre Fleuves du paradis et est flanqué de deux demi-médallions représentant des êtres fabuleux. Huit trilobes, percés dans les écoinçons, à la périphérie de la rose, contiennent les huit Vents et deux rosaces décoratives. On le voit, la disposition d'ensemble est dictée par une conception purement géométrique devant laquelle s'efface toute idée d'une architecture organique.

La partie la plus ancienne du cloître de Wettingen, ancien couvent cistercien près de Baden (canton d'Argovie), a conservé quelques restes de ses verrières primitives, datant de l'époque de sa seconde consécration, en 1294 (1). Ce sont des rosaces, dont les dimensions n'atteignent pas 40 centimètres de côté, mais elles sont à peu près uniques de leur espèce et, toutes proportions gardées, leur valeur documentaire est de même ordre que celle des rares et précieux fragments authentiques des fenêtres absidales de Saint-Denis. Comme à Lausanne, on reconnaîtra dans ces vitraux de Wettingen des œuvres fortement imprégnées des traditions romanes, quoique nous soyons au seuil du xiv^e siècle. A côté de quelques rosaces de caractère purement décoratif, on en distingue deux, en forme de trèfle, qui contiennent chacune un médaillon central circulaire, avec les têtes du Christ et de la Vierge ; en outre, deux médaillons plus grands, à cinq et à six lobes, offrent l'image de la Vierge assise tenant sur ses genoux l'Enfant, à laquelle vient s'ajouter, dans l'une des deux pièces, la figure d'un moine agenouillé. La coloration de ces sujets est simple et vigoureuse.

Le musée historique de Bâle possède un petit panneau trilobé (0,65 de haut), d'un caractère semblable, mais d'une exécution moins habile et d'un aspect plus primitif que les vitraux de Wettingen (2). Dans une bordure romane, le Christ est représenté assis et montrant ses plaies. Ce vitrail provient de l'église de Nendaz, dans le Valais.

Peut-être sera-t-on surpris de rencontrer, tout près de la rose de Lausanne et des fragments de Wettingen, des vitraux qui présentent, contrairement aux précédents, tous les traits d'un art gothique avancé, car c'est de 1295 que date, selon M. Lehmann, la verrière du chœur de l'église de Romont, conservée au musée historique de Fribourg (3). Un pareil fait s'explique par la multiplicité des influences auxquelles les différentes régions de la Suisse actuelle furent soumises, à l'époque qui nous occupe. La fenêtre de Romont contient, en deux baies, les figures en pied de saint Jean l'évangéliste et du pape saint Sylvestre, sveltes et hautes, se détachant sur un fond en treillis. Comme ce sera la règle désormais pour un bon nombre de monuments, les figures placées dans un cadre architectural n'occupent qu'une partie — ici, le haut — de la fenêtre, l'autre moitié étant remplie par un motif décoratif formé, dans le cas présent, par des rosaces de feuilles de chêne stylisées.

A ces vitraux de Romont, on peut rattacher quelques verrières d'églises du canton de Berne, celles de Münchenbuchsee, de Blumenstein, et deux lancettes (saint Barthélemy et saint Jacques) d'une fenêtre de l'église de Köniz (4). Les détails du décor architectural permettent de les classer parmi les œuvres du xiv^e siècle ; les figures élancées de saints et de saintes, placées isolément dans chaque lancette, entre les meneaux à la fois très rapprochés et assez massifs des fenêtres

(1) LÜBKE, *Die Glasgemälde im Kreuzgang zu Kloster Wettingen*, dans les *Mitteil. der antiquar. Gesellschaft in Zürich*, vol. XIV, fasc. 5, Zurich, 1863, in-4, avec quelques reproductions en couleurs. — RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 570 et 598. — LEHMANN, *Führer durch die ehemalige Cistercienserabtei Wettingen*, Arau, 1894, in-12, p. 35 et planches II et III. — LEHMANN, *op. cit.*, p. 19, 21, 22.

(2) P. GANZ, *Katalog n° 3, Glasgemälde*, Bâle, 1901, in-8, n° 1. — Description et photographie dans LEHMANN, *op. cit.*, p. 22.

(3) Reproduite et décrite dans LEHMANN, *op. cit.*, p. 25 à 27.

(4) Pour tous ces vitraux, voy. THORMANN et VON MÜLINEN, *Die Glasgemälde der bernischen Kirchen*, Berne, 1896, in-4, p. 5 et suiv., avec reproductions. — Conf. RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 608 et 609 ; LEHMANN, *op. cit.*, p. 33, pl. V et fig. 18 et 19 (Münchenbuchsee), p. 27, pl. I et fig. 17 (Blumenstein), p. 29 et pl. II (Köniz).

gothiques, sont abritées par de modestes dais, fermés au haut — du moins à Romont, à Blumenstein et à Köniz — non plus par un simple arc brisé et aigu, mais par un arc déjà légèrement infléchi dans sa moitié supérieure et s'élançant en une courbe élégante vers le fleuron qui couronne le tout.

Un second groupe est formé par la seconde partie de la fenêtre de Köniz, les verrières de Kappel (canton de Zurich) et d'Oberkirch (canton de Thurgovie) (1). Le dessin des figures de saints, aussi bien que celui des fonds décoratifs, est plus animé ; des pignons droits et élevés, chargés de crochets et richement ajourés, couronnent les personnages. Dans certaines baies de Kappel ils imitent même de véritables clochers, avec galerie à jour, crochets et pinacles, arc-boutants et flèche.

La grande verrière du chevet droit de l'église du couvent cistercien d'Hauterive, près de Fribourg, verrière qui fut exécutée en 1325 environ, a été enlevée de sa place primitive, partagée, mutilée et remaniée, pour être placée dans deux des fenêtres du chœur de l'église Saint-Nicolas, à Fribourg (2) ; elle n'y est pas entière. Ce qu'il en reste permet de reconnaître que l'ensemble devait former un monument considérable et original. Les effigies de personnages bibliques et de saints, comme les sujets, sont isolés les uns des autres dans des médaillons de formes et de dimensions variées. Ce parti, et l'exécution des détails, qui montre un certain réalisme, si on la compare au style hiératique des œuvres contemporaines, donnent à ces vitraux une place à part et bien marquée.

L'ensemble le plus important de vitraux monumentaux qui existe en Suisse, et le seul qui possède une réputation, d'ailleurs entièrement justifiée, en Suisse et au dehors, est celui de Königsfelden (canton d'Argovie) (3). L'église de l'ancien couvent de ce nom renferme dans les fenêtres du chœur onze verrières de 10 mètres de hauteur sur 1 m. 50 de largeur, dont huit sont conservées pour ainsi dire complètement. En supposant que les portraits des nombreux membres de la maison d'Autriche, répartis dans les différentes fenêtres, indiquent les donateurs de chaque verrière, et en tenant compte des dates de mariage, de mort, etc., de tous ces personnages, M. Lehmann est parvenu à dater ces vitraux à quelques années près, dans les limites de 1311 à 1337. Le chœur comporte trois travées et une clôture absidale à cinq pans. Entre les fenêtres, qui se font face, règne une harmonie très étudiée, aussi bien au point de vue de l'enchaînement des sujets qu'à celui de l'effet. La fenêtre orientale figurait, en ses cinq médaillons superposés, la Passion du Christ, mais, aujourd'hui, la partie inférieure est remplacée par un fond décoratif ; les quatre médaillons subsistant représentent, de bas en haut, la Flagellation, la Crucifixion, la Descente de croix et la Mise au tombeau. Les deux fenêtres voisines contiennent chacune, sous des dais surmontés de hauts pignons, cinq scènes de la vie du Christ, scènes antérieures à la Passion du côté nord (l'Annonciation, la Naissance, l'Adoration des mages, la Présentation, le Baptême), et postérieures du côté méridional (la Résurrection, les saintes femmes au tombeau, le Christ et

(1) Pour Köniz, voy. n. 4, p. 5. — Pour Kappel, reproduction en couleurs de trois baies dans les *Mitteil. der antiq. Gesellschaft in Zürich*, vol. II, fasc. 1, Zurich, 1842, in-4 ; conf. RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 609 et suiv., LEHMANN, *op. cit.*, p. 31 et suiv. et pl. IV. — Pour Oberkirch, voy. RAHN, dans *Kunstdenkmäler der Schweiz (Les monuments de l'art en Suisse)*, Genève, 1901, in-fol., avec reproduction en couleurs ; conf. RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 611 et suiv., LEHMANN, *op. cit.*, p. 32 et suiv. et pl. IV.

(2) RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 599. LEHMANN, *op. cit.*, p. 33 et suiv. et fig. 22, 23 et 24.

(3) Description et reproductions, la plupart en couleurs, avant la dernière restauration (1897-1900), dans Th. von LIEBENAU et W. LÜBKE, *Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz*, III, *Kloster Königsfelden*, Zurich, 1867, et atlas, 1871, in-4. — Conf. RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 600 et suiv. — *Gutachten über die Erhaltung der Glasgemälde im Chore der Kloster-Kirche zu Königsfelden*, dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*, 1894, p. 389 et suiv. — Une description des vitraux dans leur état actuel se trouve dans le *Führer durch die Klosterkirche zu Königsfelden*, REINACH, 1903, in-8. — STAMMLER, *Pflege der Kunst, Kanton Aargau (Argovia)*, vol. XXX, Aarau, 1903, in-8, p. 202 et suiv., et pl. LXXV donnant une reproduction complète de la fenêtre de sainte Anne. — LEHMANN, *op. cit.*, p. 38 et suiv., pl. VI, VII, VIII et fig. 25 à 29.

les disciples, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit). Les deux fenêtres suivantes (vers l'ouest) offrent, dans cinq médaillons carrés posés en losange et flanqués de chaque côté d'un demi-cercle, au nord, les légendes de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine d'Alexandrie, au sud, des scènes de l'histoire de la Vierge et de celle de saint Paul. Les verrières de la troisième travée sont consacrées aux apôtres ; à peu près de grandeur naturelle, ces derniers sont représentés au nombre de six dans chaque fenêtre, étagés trois par trois et surmontés de pignons garnis de crochets et de clochetons ajourés, très élancés. Dans la seconde travée, on voit — ou plutôt l'on voyait — au nord, la légende de saint François d'Assise, au sud, celle de saint Antoine ermite, toutes deux en cinq médaillons carrés droits avec demi-cercle accolé à chaque face. Les deux premières fenêtres, à la naissance du chœur, concordent pour la disposition avec la fenêtre impaire qui ferme le chœur ; elles contiennent aussi cinq médaillons circulaires, avec scènes des légendes de sainte Anne, du côté nord, de sainte Claire, du côté sud. On trouve donc à Königsfelden le principe de la répartition des scènes d'un cycle légendaire dans des médaillons isolés ; ce principe, caractéristique surtout aux ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles, se rencontre ici à côté de la tendance qui, au ^{xiv}^e siècle, prédomine ailleurs, de placer des figures peu nombreuses sous des dais architectoniques. L'emploi simultané de ces deux procédés, de même que le caractère du dessin, donne à l'ensemble de Königsfelden la physionomie d'une œuvre d'art appartenant à un style de transition. Si, de loin, les figures d'apôtres rappellent les farouches apparitions de rois et de prophètes de la première moitié du ^{xiii}^e siècle, comme on en voit à la cathédrale de Chartres, par exemple, ils n'en ont, au fond, que la solennité, tempérée par une haute noblesse d'expression ; et si les sujets, avec leur animation relative, semblent préparer les scènes mouvementées et les gestes vifs des peintures du ^{xv}^e siècle, ils restent, avec leurs attitudes élégantes et l'expression calme des visages, encore loin du réalisme excessif de celles-ci.

Un intervalle d'à peu près trois quarts de siècle sépare les vitraux de Stauffberg (canton d'Argovie) (1) de ceux de Königsfelden. Les édifices qui renferment ces deux ensembles sont de proportions si différentes que l'on ne saurait généraliser, pour l'art des deux époques, toutes les conclusions qu'il est possible de tirer de la comparaison de ces deux séries ; on ne peut placer au même rang Königsfelden, fondation royale, et Stauffberg, pauvre petite église isolée au sommet d'une montagne. La fenêtre centrale du chœur (hauteur 2 m. 15, largeur 1 m. 20), divisée par deux meneaux en trois lancettes, et les deux fenêtres voisines (h. 2 m. 15, l. 0 m. 80), composées de deux lancettes chacune, présentent plusieurs épisodes de la jeunesse du Christ, mêlés à quelques figures de saints ; la fenêtre centrale montre, en outre, dans l'un de ses neuf panneaux, le Christ en croix adoré par la Vierge et par saint Jean. On constate, comme trait nouveau, que le nombre des sujets ou des figures isolées ne concorde plus avec celui des lancettes ou des panneaux, mais que, fréquemment, une représentation s'étend horizontalement sur deux, et même sur trois panneaux. Les personnages, assez nombreux, moins hauts et moins gracieusement stylisés qu'à Königsfelden, sont abrités par des dais, des voûtes ou des plafonds droits, qui, çà et là, traversent les meneaux perpendiculaires ; les fonds de ces constructions architecturales, dépourvues des formes élancées propres au ^{xiv}^e siècle, sont tendus d'étoffes damassées, qui tiennent lieu de ciel dans les paysages, et remplacent les murs dans les scènes d'intérieur (2).

Les vitraux conservés dans l'église Saint-Benoît, à Bienne (canton de Berne), sont d'une physionomie semblable, tout en étant de dimensions moins restreintes (3). Les meneaux verticaux et

(1) RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 612. — LEHMANN, *op. cit.*, p. 75 et suiv., pl. IX et fig. 34.

(2) M. de Mandach explique ce trait frappant par l'influence des représentations scéniques sur les arts plastiques ; voy. *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publiée sous la direction de M. André MICHEL, t. III, Paris, 1908, gr. in-8, p. 292.

(3) RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 691 et suiv. — LEHMANN, *op. cit.*, p. 98 et suiv. et pl. XIII.

les fers horizontaux divisent la fenêtre centrale du chœur en 28 panneaux rectangulaires contenant des scènes de la vie du Christ et de la vie de saint Benoît. Mais ces sujets sont directement juxtaposés et n'ont plus, comme les précédents, d'encadrement particulier à chaque scène, ni de bordure commune à tous les panneaux. Seuls, quatre clochetons ajourés, dans le haut des quatre lancettes, et une sorte de balustrade à jour, entre la quatrième et la cinquième rangée horizontale, rappellent l'ancien mode de disposition.

Cette tendance à renoncer à tout effet décoratif et à ne plus donner qu'une illustration de texte se manifeste de la façon la plus frappante dans le vitrail de l'église de Hilterfingen (canton de Berne), datant probablement de 1471 (1). Il comprend quatre panneaux (h. 0 m. 72, l. 0 m. 41) sans encadrement aucun, dont chacun se compose de six petits compartiments avec de nombreuses figures ; le tout forme une histoire du Christ en 24 tableaux.

A part les vitraux qui viennent d'être décrits en dernier lieu, et qui sont, en somme, d'ordre secondaire, par leurs dimensions, leur exécution ou leur état de conservation, il subsiste encore en Suisse, pour le xv^e siècle, un monument important, ayant à peu près autant de signification pour cette époque que les vitraux de Königsfelden pour le xiv^e siècle ; ce sont les verrières de la collégiale (« Münster ») de Berne (2). Il n'en reste que trois, qui soient plus ou moins complètes, dans le chœur. Une Passion, exécutée en 1441 et placée dans la baie centrale, a été détruite par la grêle, de même qu'un vitrail voisin, fondé par Gaspard de Scharnachthal (1448), et la plus grande partie de la fenêtre avec la légende des dix mille martyrs (1447). Des quarante panneaux (h. 1 m., l. 0 m. 60) de cette dernière fenêtre, onze ont été épargnés. A en juger d'après ces fragments, la fenêtre entière était disposée selon le même principe que la verrière de Hilterfingen, dont nous avons parlé ; elle ne constituait donc qu'un assemblage de petites scènes rattachées uniquement les unes aux autres par la suite logique des épisodes représentés et par le fait d'être réunies toutes dans l'ouverture de la même baie. La verrière dite de la Bible, datant de 1450, selon M. Lehmann, évoque au premier abord le souvenir des anciennes fenêtres à médaillons. Un cep de vigne, jaillissant du corps de Jessé, forme avec ses branches, dans les deux lancettes intérieures de la fenêtre, neuf médaillons elliptiques superposés, et de chaque côté, dans les lancettes extérieures, des médaillons circulaires plus petits ; cependant, petits et grands médaillons sont peints sans être en aucune façon soulignés par une armature métallique, comme cela aurait été le cas deux siècles plus tôt. Les grands médaillons contiennent des épisodes de la vie de Jésus-Christ, de l'Annonciation à la Résurrection, les petits, des « concordances » de l'Ancien Testament. Comme à Stauffberg, Bienne, Hilterfingen et dans les autres vitraux de l'église collégiale de Berne, les personnages, assez nombreux, sont d'une complexion robuste, courtauds et à grosses têtes, sans trace d'idéalisation. La verrière des Rois Mages (1450-1456) pourrait rivaliser avec les tapisseries flamandes par sa composition touffue, le nombre exagéré des petites figures et la hardiesse d'une architecture fantaisiste ; elle pêche par le même manque de clarté dans la composition. Le voyage des rois mages, de la Chaldée à Bethléem, se développe avec grand appareil sur les différents étages d'un édifice gothique d'une extrême richesse de décoration. Dans le quart inférieur de la fenêtre, sous un arc surbaissé qui soutient tout l'édifice, les rois arrivent devant l'étable où est né l'enfant divin, et offrent à celui-ci leurs cadeaux. La troisième verrière, contemporaine de celle des mages, a pour sujet le miracle de la messe. On y voit une sorte de moulin dans lequel est broyée la parole divine — inscrite sur des banderoles soutenues par les emblèmes des évangélistes — qui symbolise elle-même le corps du Christ ; de ce moulin sortent, au lieu de farine, des hosties toutes faites que des ecclésiastiques distribuent aussitôt au peuple. Ce sujet rappelle celui du « pressoir mystique », également

(1) LEHMANN, *op. cit.*, p. 105 et suiv. et pl. XIV.

(2) RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 692-698. — LEHMANN, *op. cit.*, p. 77 et suiv., fig. 35 et pl. X, XI, XII. L'auteur donne la bibliographie assez considérable de ces vitraux.

connu par des verrières d'églises, où l'on voit le Seigneur placé sur un pressoir, tandis que des prêtres, puisant le sang qui coule de ses plaies, administrent la communion aux fidèles. Cette allégorie théologique un peu sèche, qui est l'idée dominante de notre vitrail, exige un commentaire à elle seule ; le sujet principal est accompagné, en outre, d'une quantité de petites figures et de représentations secondaires faisant allusion à tel ou tel dogme ou à des passages de l'Écriture sainte ; un certain nombre de phylactères aident l'artiste à exprimer, et le spectateur à comprendre les idées trop profondes, là où la peinture n'est plus capable de le faire. Quant à la mise en scène et à l'exécution technique, on ne peut que répéter ce qui a été dit au sujet des vitraux précédents, à savoir qu'en compensation de l'effet décoratif et de l'harmonie de l'ensemble, fortement diminués, si ce n'est disparus, les personnages sont dessinés avec une véritable virtuosité ; mais il faut avouer que ce réalisme rigoureux approche parfois de la caricature et de la grimace.

L'église de Saint-Maurice, à Zofingen (canton d'Argovie), possède dans la fenêtre centrale du chœur un grand Calvaire, datant probablement de 1480, avec, au bas, la Mise au tombeau et la Résurrection (1). On y rencontre de nouveau des figures robustes et trapues, des visages et des gestes expressifs, et des phylactères destinés à augmenter l'intensité dramatique de la scène, en joignant la parole aux attitudes mouvementées.

Avec la verrière de Zofingen, nous sommes arrivés à peu près à la fin de la période gothique. On s'attend à assister bientôt à une transformation décisive des moyens d'expression artistique, à rencontrer les idées religieuses déjà connues, exprimées dans des chefs-d'œuvre nouveaux, d'une composition plus savante, et revêtues de formes plus « pures » ; et, en effet, on connaît d'admirables vitraux religieux inspirés par le mouvement de la Renaissance, en France, en Allemagne et ailleurs, mais la Suisse fait exception. Ce que l'on voit succéder aux grandes compositions gothiques, ce sont les verrières de Jegenstorf (2) et de Maschwanden (3) et les vitraux dits d'état. Le sentiment qui donna naissance aux grandes verrières religieuses et le goût que l'on avait pour de semblables compositions paraissent s'être éteints avec le xv^e siècle : pendant l'époque où les états suisses conquièrent leur indépendance définitive, quelque chose de nouveau s'y substitue. D'autre part, on peut dire que, jusque là, le développement de l'art du vitrail en Suisse, qui reflétait si fidèlement l'évolution de la peinture sur verre dans les pays voisins, ne pourrait être considéré comme une manifestation d'art national. Écoutons plutôt les spécialistes : Déjà pour le vitrail de Flums, que nous avons cité en premier lieu, M. Lehmann constate une étroite parenté avec le saint Timothée découvert par M. Boeswillwald, à Neuwiller, en Alsace, et exposé aujourd'hui au musée de Cluny (4). La rose de Lausanne est, au dire de M. Rahn, l'œuvre d'artistes français comme la cathédrale tout entière. La fenêtre d'Oberkirch se rapprocherait, d'après M. Lehmann, de quelques œuvres de Constance et de Fribourg-en-Brisgau, de même que les verrières d'Hauterive. Quant à Königsfelden, tout le monde reconnaît que l'artiste a dû être un étranger, probablement un Allemand. En 1441 encore, c'est à un étranger, Jean d'Ulm, que le conseil de Berne confie l'exécution de la première verrière dans le chœur du « Münster ». Et pour toute la période suivante, jusqu'à la fin du siècle, M. Lehmann attire l'attention sur les rapports multiples des états suisses avec les villes alsaciennes, et sur les traits communs qu'il est possible de reconnaître dans des verrières bernoises et des œuvres alsaciennes.

*
* * *

(1) RAHN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 699 et suiv. — LEHMANN, *op. cit.*, p. 106 et suiv., et pl. XV.

(2) LEHMANN, *op. cit.*, fig. 36, p. 106 et suiv.

(3) *Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich*, 1877 et 1878, Zurich, in-4, avec 3 planches.

(4) Près des fragments provenant de la Sainte-Chapelle.

Un coup d'œil jeté sur l'histoire politique du territoire suisse à partir du ^{xii}e siècle éclairera une autre face du problème (1).

Dès le milieu du ^{xi}e siècle, après que le second royaume de Bourgogne fut échu au roi de Germanie (à Conrad II, en 1032), toutes les contrées, ou à peu près, qui forment aujourd'hui la Suisse, constituaient des parties du Saint-Empire, et, comme partout dans ce vaste corps politique, un nombre considérable de seigneurs féodaux, petits et grands, s'interposa bientôt entre le pouvoir suprême et les habitants du pays.

Ce fut d'abord la dynastie des Zähringen qui tint la première place, et cela parce que plusieurs de ses membres furent revêtus de la qualité de représentants officiels du pouvoir impérial. Berchthold IV fonda, vers 1170, la ville de Fribourg, fille ou sœur de Fribourg-en-Brisgau, qu'avait créée son prédécesseur Conrad. En 1191, Berchthold V, dernier « duc de Zähringen et recteur de Bourgogne », fonda Berne. Le berceau et le patrimoine des Zähringen ne se trouvaient pas entre les Alpes et le Jura ; pour maintenir leur position, ils avaient à lutter, non pas, sans doute, contre une population consciente d'elle-même et avide d'indépendance et de liberté, mais contre une noblesse rebelle à la suzeraineté impériale et ducal. En 1218, Berchthold V mourut dans ses terres héréditaires du Brisgau, où il s'était retiré quelques années auparavant. Avec lui la famille ducal s'éteignit, laissant pleine liberté d'action à une multitude de petits princes laïques et ecclésiastiques, qui n'avaient qu'un but : étendre leur pouvoir territorial et transformer leurs juridictions et leurs autres droits en pleine et entière souveraineté. Parmi ceux-ci, les plus puissants furent à un moment donné les Kiburg, héritiers des Lenzburg et des Zähringen, au nord et à l'est, et les Savoie, à l'ouest de la Suisse actuelle. Dans leur politique d'extension territoriale, ces deux maisons ne manquèrent pas d'entrer en conflit, à peu près sur la limite actuelle des langues française et allemande. Après un succès remporté sur la maison rivale, Pierre de Savoie sembla avoir des chances d'entrer en possession d'une partie considérable des biens des Kiburg, lorsqu'à la mort des deux derniers princes de cette famille (1263 et 1264), Rodolphe III, comte de Habsburg, s'en déclara l'héritier principal. Ce dernier, profitant des circonstances — c'était l'époque du grand interrègne — arriva à éclipser tous ses voisins et rivaux. Il se fit le protecteur de la ville de Fribourg, occupa plusieurs places fortes situées entre cette ville et Berne, pénétra dans le pays de Vaud. Obligé de conclure la paix avec Pierre de Savoie, il ne fit pourtant que des concessions presque insignifiantes. En 1273 il devint roi de Germanie ; deux ans plus tard, il assista à la consécration de la cathédrale de Lausanne, et c'est de cette consécration que date la rose du transept méridional, s'il faut en croire M. Rahn. Tout en étant chef de l'empire germanique, Rodolphe ne cessa pas de s'occuper des biens de sa famille ; il les augmenta par tous les moyens, avec l'énergie sagace et le sens politique qui lui furent propres. En 1277 il acheta la ville de Fribourg et quelques années plus tard, il força le comte Philippe de Savoie, successeur de Pierre, à lui céder les villes de Payerne et de Morat ; il fit conférer à ses fils les droits que possédait l'abbesse de Säckingen dans le pays de Glaris ; en 1291 il acquit la ville de Lucerne et les autres possessions que le couvent de Murbach, en Alsace, avait dans la région du lac des Quatre-Cantons.

Comme on le voit, les contrées situées entre le Jura et les Alpes ne manquaient pas d'une certaine activité politique, mais, jusqu'à la fin du ^{xiii}e siècle, c'est la noblesse laïque et ecclésiastique qui fait la guerre et la paix et qui dispose des biens et des droits de ses sujets, sans leur demander toujours leur avis. Les villes et les campagnes ne jouent encore qu'un rôle très modeste, et les différentes régions du pays sont soumises, en somme, aux mêmes conditions que n'importe quelle contrée du Saint-Empire au delà du Rhin ; c'est le même morcellement territorial, la même multiplicité de

(1) Le lecteur trouvera le récit détaillé des faits mentionnés ici dans tous les ouvrages traitant de l'histoire suisse, notamment dans J. DIERAUER, *Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft*, Gotha, 1887, 1892 et 1907, 3 vol. in-8 ; P. VAUCHER, *Esquisses d'histoire suisse*, Lausanne, 1898, in-8 ; L. VULLIEMIN, *Histoire de la Confédération suisse*, Lausanne, 1879, 2 vol. in-8.

compétences et de droits seigneuriaux, la même variété dans la condition sociale des habitants, qui se divisent en bourgeois, en paysans libres, en serfs, avec tous les degrés intermédiaires. Pas plus que les institutions politiques et sociales, les besoins et les manifestations de la vie publique et privée ne pouvaient avoir un caractère particulier ni national.

Au mois d'août 1291 fut fondée l'alliance fameuse entre les « hommes des vallées » d'Uri, de Schwiz et d'Unterwalden, la première dont le texte nous soit parvenu dans l'original. On reconnaît à bon droit dans cette alliance l'origine et le noyau de la Confédération helvétique; quant à supposer que les contractants avaient l'intention de fonder « la Suisse », comme elle s'est formée dans les deux siècles suivants, ou même qu'ils avaient conscience de la possibilité d'une pareille création, ce serait absurde. Le pacte ne se rapporte nullement à la constitution d'un état nouveau et indépendant; après avoir stipulé le devoir de s'entraider dans le danger, l'acte dit : *ita tamen, quod quilibet homo iuxta sui nominis conditionem domino suo convenienter subesse teneatur et servire*. Cette alliance se distingue d'un grand nombre de pactes contemporains par le fait qu'elle est conclue à perpétuité. Elle était dirigée avant tout contre la maison d'Autriche en tant que pouvoir intermédiaire entre les « Waldstätten » et le pouvoir impérial. Contre cette maison, il s'était également formé à la même époque une vaste coalition de princes laïques et ecclésiastiques et de villes de la Haute-Allemagne; Zurich en faisait partie; en concluant avec cette ville une alliance pour trois ans, Uri et Schwiz se rangèrent formellement parmi les coalisés. Albert d'Autriche, le fils du roi Rodolphe, réussit d'ailleurs sans grande peine à supprimer la ligue, mais l'union des trois « Waldstätten » persista. Lorsqu'en 1308 Albert, roi des Romains, fut assassiné près de Brugg, dans les terres héréditaires des Habsburg, ses meurtriers n'étaient pourtant pas les émissaires d'un pays cherchant à se débarrasser d'un tyran détesté; le roi tomba sous les coups de son neveu et de plusieurs seigneurs ambitieux poussés par des motifs personnels de haine. Le cadavre fut transporté à l'abbaye de Wettingen, dont nous avons signalé certains vitraux, et y resta pendant une année; sur le lieu de l'assassinat, la veuve, Élisabeth d'Autriche, fit bâtir le monastère de Königsfelden, dont nous avons également étudié les célèbres verrières.

On donne parfois à la victoire de Morgarten (1315) le titre de « baptême du sang de la jeune Suisse », et presque toujours on fait suivre le récit de cette bataille de la simple énumération des villes et des pays, qui, dans le cours du ^{xiv}^e siècle, sont venus s'allier à la ligue primitive, jusqu'à ce que fut constituée la « Confédération des huit cantons », à savoir Lucerne en 1332, Zurich en 1351, Glaris et Zoug en 1352, Berne en 1353, comme si cela en avait été la conséquence la plus naturelle et le seul résultat possible. Il faut rappeler, pourtant, que dans la guerre de 1315 il n'y avait qu'Uri, Schwiz et Unterwalden en face du duc d'Autriche suivi de ses vassaux et des contingents considérables de plusieurs villes suisses, qui, à cette époque-là, étaient encore nettement autrichiennes, comme Zurich et Lucerne (1).

Dans son pacte d'alliance perpétuelle avec les trois cantons (1332), Lucerne reconnaissait et garantissait expressément les droits de ses suzerains, les ducs d'Autriche, comme les Waldstätten garantissaient ceux de l'empire. Lorsqu'en 1351 Zurich fit alliance avec les Waldstätten, c'était parce qu'il lui fallait un appui contre l'Autriche, dont cette ville avait provoqué la colère par ses démêlés avec les comtes de Rapperswil; c'est pourquoi ce pacte ne se présente pas tout d'abord sous la forme d'une alliance amicale, mais avant tout comme une combinaison purement politique; Zurich se fait garantir dans une large mesure son autonomie et son indépendance en face des quatre cantons. Glaris et Zoug, qui devinrent membres de la confédération en juin 1352, ne l'étaient plus au mois de septembre. En réponse à la conclusion de l'alliance, Albert d'Autriche avait réuni une nombreuse armée devant Zurich — il est à noter que les Bernois se trouvaient aux côtés du duc, parmi les assiégeants — et non seulement Zoug et Glaris durent alors rentrer sous l'ancienne domination,

(1) Parmi les morts de l'armée autrichienne, on compta 50 Zuricois et 45 bourgeois d'Arau.

mais les négociations des années suivantes faillirent même détacher Zurich des Waldstätten; ce n'est qu'après les guerres de Sempach et de Nâfels (1386 et 1388), que Zoug et Glaris purent reprendre leurs relations directes avec les cantons. En attendant, Berne, ville libre, c'est-à-dire impériale, avec un gouvernement aristocratique de chevaliers et de patriciens, était sortie de sa réserve. Cette ville avait eu, depuis sa fondation, son histoire à elle. Elle avait formé de nombreuses alliances, les unes temporaires, les autres durables, et traversé une période de guerres et de conquêtes. En renouvelant une alliance antérieure de courte durée, le gouvernement et la bourgeoisie conclurent, en 1353, une alliance à perpétuité avec Uri, Schwiz et Unterwalden seulement; car, de même que Lucerne et Zurich, Berne était entravée par un traité avec l'Autriche qui lui défendait de se créer des alliances nouvelles. Vers la fin du *xiv*^e siècle, la « Confédération des huit cantons » est donc constituée, et dans la convention de Sempach, ordonnance de guerre acceptée et publiée en 1393 par les huit cantons et la ville de Soleure, on peut reconnaître, si l'on veut, un premier pas vers l'élaboration d'une constitution commune; mais, en réalité, celui qui chercherait là une véritable confédération, une sorte d'état plus ou moins homogène, ne trouverait toujours que huit petites républiques, qui se sont refusées à reconnaître la suzeraineté de la maison d'Autriche, et qui entendent rester chacune sous la domination impériale directe. De politique suisse, il n'y en a pas encore, même pendant une bonne partie du *xv*^e siècle, tandis que l'on peut suivre les agissements énergiques et souvent très habiles d'une politique bernoise, d'une politique zuricoise et même d'une politique des Waldstätten.

En ce qui concerne le sujet de notre étude, l'art du vitrail en Suisse, on constate que les monuments datant de cette époque appartiennent pour la plupart à des régions situées en dehors de l'ancien territoire des huit cantons, ou alors qu'ils sont, comme les verrières de certaines églises du canton de Berne, des donations de la noblesse autochtone, plus ancienne que les communautés démocratiques et les familles patriciennes des villes; ces donations ne se distinguent, du reste, par aucun trait essentiel de celles de la noblesse allemande ou française.

En 1414 encore, lorsqu'il passa par Berne en venant d'Italie, le roi Sigismond pouvait dire que dans aucune des autres villes impériales il n'avait été si bien reçu qu'à Berne; et, l'année suivante, c'est sous la bannière impériale que les Suisses entreprirent la conquête de l'Argovie pour l'arracher au duc Frédéric d'Autriche. La manière dont fut occupé et partagé ce beau pays, avec ses nombreux châteaux et monastères (Wettingen, Königsfelden, etc.), est caractéristique; les Bernois prirent d'abord leur part, puis les Zuricois et les Lucernois firent de même; certains territoires furent gouvernés et exploités en commun par plusieurs cantons, mais tout le pays resta « pays sujet ». Les Suisses se réservaient à eux seuls la liberté qu'ils avaient conquise pendant le siècle précédent.

Une lutte passionnée entre Zurich et l'Autriche d'un côté, Schwiz et le reste des cantons de l'autre, menaça pendant dix ans d'anéantir la jeune ligue des huit cantons. Mais elle sortit de la crise — en 1450 — plus forte et plus consciente d'elle-même que jamais. L'attention des voisins était dirigée sur elle; les petites villes et d'autres communautés s'estimaient heureuses de pouvoir se placer sous la tutelle des Suisses, (1) et les princes recherchaient leur amitié. Le duc de Milan leur accorda des avantages commerciaux. Berne rétablit son alliance avec Fribourg et entra en relations amicales avec les ducs de Savoie et de Bourgogne; Philippe le Bon et son fils Charles surent gagner Zurich, Soleure et Fribourg, comme ils avaient déjà gagné Berne. Guidés par ce dernier état, les autres cantons se laissèrent persuader par des émissaires français, en 1452, de remplacer l'« entente » qui existait avec la France, depuis 1444, par une alliance d'amitié, et de la renouveler formellement en 1463. A partir de cette époque, il est impossible de ne pas reconnaître chez les Suisses un

(1) Ce nom même entra dans l'usage général pendant la guerre de Zurich.

certain sentiment national qui dégénéra parfois en un véritable chauvinisme (1). En 1460, le pape — et non plus l'empereur, comme cela avait été le cas pour l'Argovie — invita les confédérés à s'emparer de la Thurgovie autrichienne. Tous les cantons, sauf Berne, se mirent en campagne dans le but final d'ériger cette contrée en bailliage commun.

Berne et la ville de Soleure conclurent une alliance de vingt-cinq ans avec Mulhouse, quoique cette ville fût entièrement entourée par les possessions de l'Autriche ennemie ; elle reçut une garnison suisse, et, en 1468, douze mille confédérés se réunirent dans les plaines de l'Alsace, pour défendre Mulhouse contre une armée autrichienne, qui se dispersa bientôt. Cette alliance avec une ville impériale assez éloignée de la Suisse ne resta pas un fait isolé ; c'est ainsi que les confédérés entrèrent en relations avec Strasbourg, Rottweil, avec les ducs de Wurtemberg et avec l'évêque de Constance. Les villes de la « Basse Ligue », Bâle, Strasbourg, Colmar, Schlettstadt, cherchèrent l'appui des Suisses dans une alliance de dix ans, conclue à Constance au printemps de 1474. La même année, enfin, fut conclue la paix définitive avec l'Autriche ; le duc Sigismond garantit aux Suisses tous les territoires conquis par eux sur l'Autriche ; cette paix avait été réalisée grâce aux efforts de la diplomatie française ; Louis XI en régla les conditions détaillées, et l'acte en fut expédié le 11 juin à Senlis.

Tous ces faits prouvent que la Confédération des huit cantons commençait à être reconnue comme puissance politique parmi les états monarchiques de l'Europe, et que sa volonté d'occuper dans l'empire une position particulière et indépendante de tout pouvoir intermédiaire avait prévalu. La victoire de Giornico (23 décembre 1478) ne pouvait qu'ajouter au renom des Suisses, auxquels on avait déjà donné le nom de « nation invaincue » ; cette bataille, dont la cause immédiate avait été l'occupation de Bellinzona par les Suisses, inaugura en un certain sens leurs campagnes en Italie, au xvi^e siècle, campagnes grâce auxquelles ils décidèrent pendant quelques années du sort du duché de Milan. La dernière guerre qu'ils entreprirent dans un but défensif, fut la « guerre de Souabe » (1499), où ils combattirent contre l'empire. Leurs victoires sur toute la ligne, de l'Engadine au lac de Constance, et, de là, le long du Rhin jusqu'à Bâle, anéantirent en fait les droits suzerains de l'empereur, bien que ces droits aient conservé leur valeur nominale jusqu'en 1648.

Une des conséquences de la guerre de Bourgogne avait été, en 1481, l'entrée dans la Confédération des villes de Fribourg et de Soleure. La guerre de Souabe lui amena Bâle et Schaffhouse. En 1513, le pays d'Appenzell, allié depuis longtemps avec quelques cantons, obtint le titre et les droits de confédéré. C'est sous cette forme que la « Vieille Ligue de la Haute-Allemagne » se maintiendra jusqu'à la fin du xviii^e siècle. Les treize cantons n'étaient d'ailleurs que le noyau d'un ensemble plus vaste. Autour d'eux se groupaient les territoires de leurs alliés, qui étaient des petits princes, des villes libres et quelques républiques d'un caractère semblable à celui des cantons, comme le Valais et les Grisons. On ne saurait oublier dans cette énumération les pays sujets, institution particulière et faite pour surprendre ici, puisque le corps helvétique était essentiellement républicain et démocratique ; ces pays sujets étaient soumis, les uns à un seul canton, les autres à deux, trois, sept ou huit cantons.

Quand Charles VIII marcha contre Naples (1494), 7.000 mercenaires suisses se trouvaient dans son armée, et l'année suivante 20.000 passèrent encore les Alpes pour combattre à son service. Au moment même où les confédérés se trouvaient engagés dans la guerre de Souabe, l'armée française comptait plusieurs milliers de soldats suisses. La paix conclue, toutes les énergies militaires, accumulées chez les confédérés par les luttes du xv^e siècle, se dépensèrent en expéditions incessantes, successivement en faveur de la France, du duc de Milan, du pape, de l'empire et de nouveau de la France, jusqu'à ce que, avec la troisième décade du xvi^e siècle, la réforme ecclésiastique commençât

(1) En 1458, par exemple, une rixe survenue à Constance, pendant une fête de tir, entre quelques habitants et quelques Suisses, amena devant cette ville une armée suisse de 4.000 hommes, qui lui imposa une indemnité de 5.000 florins.

à orienter les esprits dans une autre direction. Les alliances et les capitulations militaires, surtout avec la France, continuèrent néanmoins jusqu'au xviii^e siècle.

Ce n'est donc que pendant la seconde moitié du xv^e siècle que les cantons parvinrent à réaliser leur désir d'indépendance politique, à devenir autre chose que les populations de la Haute-Allemagne et de la Bourgogne, à se réunir enfin en un corps, qui, vu du dehors du moins, ressemblait à un état et opposait à toutes les attaques une résistance vigoureuse. Ce n'est aussi qu'à partir de ce moment que les conditions nécessaires à l'éclosion d'un art vraiment *suisse* se réalisèrent. A côté de ces conditions fondamentales pour la formation d'un art original, qui dérivent d'un sentiment national et d'une certaine vigueur politique, des circonstances d'un ordre différent, mais non moins indispensables, permirent aux germes et aux idées latents de prendre vie et de s'exprimer. Car c'est également vers la fin du xv^e siècle que le fameux « fleuve d'or » commença à couler, que les richesses affluèrent dans les caisses des divers états confédérés, comme prix des capitulations militaires, et dans celles des magistrats sous forme de pensions destinées à acheter leur influence, qu'officiers et soldats s'enrichirent (rarement pour longtemps, il est vrai) grâce à la solde et aux dons considérables avec lesquels on achetait leur courage. Les villes surtout en bénéficièrent. Une certaine aisance y devint générale; le besoin du luxe et le goût des arts prirent naissance et purent être satisfaits, d'abord par l'importation d'objets servant à l'embellissement de la vie publique et privée; puis on se préoccupa aussi d'embellir des choses dont le but primitif n'était que l'utilité pratique. L'Alsace et la Bourgogne, par leurs relations constantes avec les cantons, mais plus encore l'Italie, dont chaque année des milliers de Suisses pouvaient admirer les merveilles artistiques, mêlaient certains traits de leur art au fond original et robuste de cet art suisse, dont les « vitraux suisses » sont une expression particulière.

II

En fin de compte, l'histoire de ce « vitrail suisse », produit de la tradition artistique régnant vers le milieu du xv^e siècle — c'est-à-dire de la tradition gothique — et du milieu politique et social — qui est un milieu républicain et bourgeois — est encore à faire (1). Et pourtant elle a donné lieu déjà à une littérature très abondante. En raison des points de vue nombreux auxquels les « vitraux suisses » peuvent être envisagés, et des renseignements multiples qu'il est possible d'en tirer, ce ne sont pas seulement les historiens d'art qui en ont fait le sujet de leurs études, mais aussi les historiens proprement dits, les héraldistes, les généalogistes, les folkloristes. De même que pour les monuments de la première période (2), il existe aussi des reproductions des vitraux infiniment plus nombreux de la fin du xv^e siècle et des deux siècles suivants. Mais ces reproductions, aussi bien que les textes — articles de revues plus ou moins étendus et publications spéciales — sont dispersées un

(1) La *Geschichte der Schweizerischen Glasmalerei*, publiée récemment par M. H. Oidtmann, (Leipzig, 1905, in-8), ouvrage dans lequel la bibliographie spéciale et récente a été utilisée de la façon la plus complète, n'est, selon l'auteur lui-même, qu'un modeste travail préparatoire (p. 302), conçu dans l'intention de « porter à la connaissance d'un public plus étendu, par un précis général très serré, l'histoire et les traits originaux de la peinture sur verre en Suisse » (préface).

Pareillement, le titre de *Zur Geschichte der Schweizerischen Glasmalerei*, sous lequel paraît actuellement l'ouvrage très détaillé et documenté de M. LEHMANN, indique clairement que cette publication n'est pas considérée non plus comme une histoire complète du vitrail suisse.

(2) Voy. ci-dessus, p. 4 et suiv.

peu partout et parfois difficiles à trouver (1). Il est d'ailleurs indispensable que chercheurs et érudits s'efforcent tout d'abord de dresser des inventaires, de recueillir et de cataloguer les matériaux, d'après une méthode adaptée au sujet, de faire la critique des éléments avant de procéder à la synthèse. Quant au présent ouvrage, dont la partie essentielle n'est qu'un catalogue critique, on voudra bien ne pas chercher ce travail de synthèse dans sa courte introduction, travail qui serait prématuré, tant il reste encore de matériaux inutilisés et à peine connus. Les pages suivantes sont destinées en premier lieu à expliquer et à justifier la disposition du catalogue ; mais, en outre, elles pourront aussi tenir lieu, pour les non-spécialistes, d'une esquisse très sommaire de l'histoire du vitrail suisse, étant donné que la disposition du catalogue a été inspirée par le seul souci de mettre le mieux possible en lumière l'évolution historique du vitrail suisse — pour autant, du moins, que s'y prêtent la qualité et le nombre restreint des spécimens du musée du Louvre — et de signaler en passant les caractères individuels de chaque pièce.

La série, mentionnée déjà à la fin du chapitre premier, des huit panneaux provenant de l'église de Maschwanden (canton de Zurich) (2), exposée actuellement au musée national suisse (salle viii), porte la date de 1508, mais elle est déjà très éloignée des verrières de Zofingen et du « Münster » de Berne. Ces panneaux sont à peu près deux fois plus hauts que larges, sans atteindre la hauteur d'un mètre. Chacun d'eux porte une ou deux figures de saints ou d'anges aux attitudes calmes, se détachant sur un fond bleu ou vert, vigoureusement damassé, et chaque panneau possède son encadrement en grisaille, qui se compose tantôt d'éléments architectoniques, tantôt de formes végétales. Aux pieds des personnages sont placés des écus armoriés. La série entière se divise en quatre groupes, représentant autant de donations officielles. La donation de Zurich a la forme d'un diptyque, les deux panneaux constituant les deux moitiés d'une même scène : les trois saints patrons de la ville portent leurs têtes coupées et sont accueillis par Jésus-Christ. Les trois autres groupes se composent chacun de deux panneaux dont les sujets, distincts, sont cependant symétriques et se font pendant ; on y voit un saint Léger avec les armes de Lucerne et un saint Maurice également avec le blason de cet état ; puis les armoiries de l'évêché de Constance, gardées par les saints Conrad et Pélage, et celles de l'évêque de Constance, accompagnées de deux anges ; enfin, saint Martin, patron d'Uri et, sur le second panneau, les armes de ce canton, soutenues par deux anges qui sonnent du « cor d'Uri ».

En 1515, un patricien de Berne, Hans von Erlach, et sa femme, dotèrent d'une très belle verrière la petite église de Jegenstorf (canton de Berne) (3). C'est encore une fenêtre entière, haute de 2 mètres environ, divisée en quatre panneaux par un meneau vertical et par une barre de fer transversale. Dans la moitié inférieure, on voit, de chaque côté du meneau, un écu armorié avec casque, lambrequins et cimier encadré de deux colonnettes reliées dans le haut par un arc ; ces panneaux pourraient passer pour deux vitraux indépendants, si les colonnettes ne se prolongeaient pas, au-delà d'une sorte de chapiteau où l'arc susdit prend naissance, jusque dans les compartiments supérieurs de la fenêtre, pour servir de cadre à deux figures de saints.

(1) On trouvera la bibliographie antérieure à 1890 comme appendice au catalogue de la collection Vincent, dans les *Mitteilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich*, vol. xxii, p. 259 et suiv. Cette liste a été complétée dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*, 1900, p. 69 et suiv., et elle est tenue au courant grâce au bulletin bibliographique qui termine chaque fascicule de cette dernière revue.

Voy. également le *Repertorium* des publications relatives à l'histoire suisse, rédigé, pour les années 1812 à 1890, par BRANDSTETTER, et pour les années 1890 à 1900, par BARTH (Bâle, 1892 et 1906, gr. in-8), II^{de} partie, chap. III, parag. 8, rubr. d.

(2) Voy. *Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich*, 1877 et 1878, Zurich, in-4, avec 3 planches.

(3) LEHMANN, *op. cit.*, fig. 36, p. 106 et suiv.

Ce vitrail de Jegenstorf est, avec la fenêtre souvent citée de Saint-Saphorin (canton de Vaud) (1), datée de 1530, le seul exemple d'une verrière du xvi^e siècle composée de plusieurs panneaux, ou, autrement dit, d'une fenêtre entièrement garnie d'une composition monumentale unique. Cependant, les monuments de cette époque ne manquent pas : mais ce sont, dans toutes les églises qui en sont embellies encore aujourd'hui, de petites peintures tout à fait indépendantes, tantôt isolées et perdues dans le verre incolore des grandes fenêtres, tantôt réunies par deux, par trois, ou même en si grand nombre qu'elles en couvrent toute la surface.

Entre ces deux types, on trouve, comme toujours, un genre intermédiaire. Nous avons déjà parlé de la donation de Zurich, parmi les vitraux de Maschwanden, qui forme une seule verrière se composant encore de deux panneaux, tandis que les six autres panneaux de la série ne sont qu'autant de vitraux héraldiques distincts. Une autre donation de Zurich, datée de 1517, et de la même disposition que celle de Maschwanden, figurait dans la collection Vincent, ainsi qu'un vitrail « double », de même grandeur, portant la légende *Dy gemein Lantvogty zvo Frowenfeld 1517*, qui se trouve aujourd'hui au musée national suisse (salle xv, n^{os} 9 et 10) (2). Le n^o 1 de la collection du Louvre semble provenir d'un diptyque analogue. Même disposition encore en 1522, dans la donation de Lucerne à l'église de Reitnau (canton d'Argovie) (3). Mais la tendance à abandonner ce genre de représentation et à faire de chaque panneau un ensemble indépendant, avec sujet et encadrement distincts, si petit que soit le vitrail, s'accroît et se généralise de plus en plus. Bientôt, l'arrangement symétrique des différents vitraux d'une même fenêtre demeure la seule concession qui, parfois, soit faite à l'ancien principe de composition monumentale. Une autre fenêtre de l'église de Jegenstorf (4), datant de 1520 environ, en présente un intéressant exemple ; elle comprend six panneaux rectangulaires, dont chacun, enlevé de son entourage actuel, serait parfaitement intelligible et complet ; mais, sans aller si loin que M. Lehmann, qui veut que toute la fenêtre ait été disposée d'après un plan d'ensemble, on discernera aisément l'intention qu'a réalisée l'artiste, du moins pour la partie inférieure, à l'aide d'un arrangement symétrique des sujets qui se font face. A Zofingen, dans la partie inférieure de cette fenêtre de la collégiale, dont nous avons examiné les fragments d'une Passion, on voit un groupe de trois vitraux représentant les armoiries et les patrons du couvent de Sankt-Urban (canton de Lucerne), flanqués des blasons et des saints patrons des chanoines de Lucerne et de Beromünster (canton de Lucerne) dans des encadrements symétriques. La pièce centrale porte la date de 1518 (5). Dans l'église de Uerkheim (canton d'Argovie), la Vierge et saint Léger se font face dans deux vitraux d'une ornementation identique, datés de 1520 (6).

Parmi les nombreuses œuvres que renferme le cloître de Wettingen, on rencontre quelquefois des vitraux « doubles » qui datent de la première moitié du xvi^e siècle ; et la donation des Treize Cantons, de 1579, comporte même, pour chaque canton, un premier vitrail aux armoiries cantonales

(1) Décrit et reproduit par M. RAHN dans les *Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler*, III, 1885, in-fol.

(2) Voy. RAHN, *Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincentschen Sammlung in Constanx (Mitteil. der antiq. Gesell. in Zürich*, vol. XXII, fasc. 6), Zurich, 1890, in-4 ; cet ouvrage a formé la base du catalogue de vente de la dite collection (Cologne, 1891, in-4, avec 60 reproductions de vitraux). Les deux vitraux, dont le premier appartient aujourd'hui au Musée Germanique de Nuremberg, figurent dans ce catalogue sous les n^{os} 27-27 a et 28-28 a, et ils sont reproduits, le premier dans le catalogue de vente seulement, le second, en couleurs, dans les publications.

(3) Reproduit dans l'*Ind. d'ant. suisses*, 1902, p. 306.

(4) LEHMANN, *op. cit.*, fig. 43.

(5) *Indicateur d'antiquités suisses*, 1901, pl. XIV.

(6) *Ibid.*, 1902, fig. 74 et 75.

sommées des insignes du Saint-Empire, et un second panneau contenant les saints patrons de la ville ou du pays donateur (1); néanmoins, les deux panneaux de chaque donation restent absolument indépendants l'un de l'autre. Dans les chefs-d'œuvre provenant du cloître de Muri, exposés aujourd'hui au musée cantonal d'Aarau et datés de 1557, les armoiries et les patrons n'occupent pas moins de trois panneaux (2). Mais, si des donations disposées de cette façon ne représentent, pendant la première moitié du xvi^e siècle, qu'une minorité, elles deviennent plus tard de rares exceptions. Ordinairement, ces vitraux des églises et des cloîtres sont des panneaux indépendants contenant tantôt des saints patrons accompagnés d'armoiries, tantôt des armoiries accompagnées de figures de saints, ou des armoiries sans patrons. C'est là le principe qui se manifestera, trois siècles durant, sous mille formes différentes, suivant le degré d'évolution du style décoratif. On trouve encore aujourd'hui un bon nombre de ces vitraux — exemplaires remarquables pour la plupart — surtout, mais pas exclusivement, dans des églises du canton de Berne et de l'Argovie (ancien domaine bernois) (3). Les ensembles des cloîtres de Wettingen et de Muri, célèbres, le premier par sa richesse et sa variété (entre 150 et 200 pièces, allant de 1517 à 1623), le second, sorti presque entièrement de l'atelier de Carl von Egeri, par sa beauté exceptionnelle, ont été déjà indiqués. Plus de trente vitraux, dont vingt signés de Niklaus Bluntschli et datés de 1558 et 1559, qui ornaient le cloître du couvent de Tänikon (canton de Thurgovie), formaient une série assez homogène représentant les épisodes de la vie du Christ (4); une dizaine d'entre eux ont pu être acquis pour le musée national suisse (salle xxiii). Ce musée a également pu recueillir 23 des 67 panneaux, datés de 1591 à 1626, du cloître de l'ancien couvent de Rathausen (canton de Lucerne). Le couvent des Capucines, à Lucerne, consacré à sainte Anne, conserve encore dans son cloître 29 panneaux (de 1605 à 1623) relatifs à la vie du Christ et à celle de la Vierge.

On peut considérer que les cloîtres, lieux non seulement destinés à des exercices religieux, comme les églises, mais servant aussi aux loisirs de la promenade et de la conversation, forment un trait d'union entre les églises et les édifices civils, qui, eux aussi — hôtels de ville, maisons de corporation, maisons de tir, et jusqu'aux auberges concessionnées et privilégiées par le gouvernement — ont des fenêtres décorées, au moins dans leur quart supérieur, de vitraux suisses, et cela à une époque où on plaçait encore dans les églises de véritables verrières.

Si nous ne connaissons les monuments les plus anciens en ce genre que par les registres de commande et les livres de comptes (5), nous pouvons cependant admirer quelques cycles plus récents. Ainsi les vitraux d'état, datés de 1519, de l'hôtel de ville de Bâle (6); les œuvres conservées à l'hôtel de ville de Lausanne, commandées en 1526 à un maître bernois (7); celles de l'hôtel de ville de Stein-sur-Rhin (canton de Schaffhouse) où sont encore réunis 33 vitraux, dont toute une série de vitraux d'état, datés de 1542, œuvre de Carl von Egeri (8). La commune d'Unterstammheim

(1) LEHMANN, *Führer durch Wettingen*, p. 52-58.

(2) Voy. *Die Glasgemälde der ehemaligen Benediktiner-Abtei Muri im Argauischen Museum für Kunst und Gewerbe in Aarau*, Aarau, 1892, in-fol., 30 pl. — LEHMANN, *die Glasgemälde im Kantonalen Museum in Aarau*, Aarau, 1897, in-16.

(3) Voy. THORMANN et von MÜLINEN, *op. cit.*, et les *Chefs d'œuvre* cités p. 24, n. 2.

(4) Catalogue cité plus haut de la collection Vincent, nos 50-86, où on trouve reproduits seize numéros.

(5) Vitraux à l'hôtel de ville de Lucerne, de 1434 à 1437, et en 1495; voy. *Ind. d'ant. suisses*, 1878, p. 857, et 1885, p. 149 et suiv. — A Berne, dans la salle de la corporation du « Distelzwang », en 1472; voy. RAUN, *Gesch. der bild. Künste*, p. 703. — A l'hôtel de ville de Genève, en 1473; voy. RAHN, *ibid.*, p. 703.

(6) Voy. ci-dessous, dans les éclaircissements du numéro 2 de notre catalogue.

(7) Voy. *Lausanne à travers les âges*, Lausanne, 1936, in-4, p. 52 et suiv., avec des reproductions. Ce seul fait que de Lausanne on a été obligé de recourir à un maître bernois, et, d'une façon générale, l'absence presque totale de « vitraux suisses » dans la Suisse romande, caractérise le peu de développement qu'a pris dans cette région cette branche de l'art populaire.

(8) Voy. OIDTMANN, *op. cit.*, Leipzig, 1905, in-8, p. 205 et suiv.

(canton de Zurich), non loin de là, possède dans sa maison communale 29 vitraux des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles donations de villes ou de localités moins importantes, de prélats et d'autres personnages qui furent en relations amicales avec elle (1). Dans la salle de conseil de Rheinfelden (Argovie), on voit quinze vitraux de 1530 environ (2). Les quarante panneaux, exécutés pour la plupart vers 1565 et conservés dans la Maison de Tir de Bâle (3), donations des Treize-Cantons, de magistrats et de « maîtres de tir », bien qu'ils représentent une collection originale formée à partir de 1563 (date de la construction de la maison actuelle), n'offrent plus, néanmoins, cette harmonieuse intensité de couleur de tant d'œuvres antérieures ou même contemporaines, et souvent la composition en paraît un peu pauvre ; il faut dire que ces panneaux ont subi des mutilations et des restaurations considérables, mais si, d'une façon générale, le cycle du « Schützenhaus » bâlois n'est peut-être pas d'un intérêt absolument primordial, on y distingue cependant quelques pièces remarquables. Des ensembles moins importants, des cycles incomplets, et jusqu'à des exemplaires isolés sont conservés à leurs places primitives, en différents endroits, sur tout le territoire de l'ancienne Confédération suisse et de ses pays alliés ou sujets.

Le nombre des collections publiques et privées constituées à l'époque moderne est très grand, tant en Suisse qu'à l'étranger (4). On en connaît même hors d'Europe (5). En Suisse, chaque musée cantonal ou municipal possède un ensemble plus ou moins bien choisi de vitraux suisses. Pour classer ces collections seulement d'après le chiffre de pièces qu'elles possèdent — procédé qui naturellement ne permet aucune conclusion quant à l'importance réelle de chacune d'elles — on peut citer les musées de Soleure, Zoug, Lucerne, Zofingen, Frauenfeld, Coire, qui comprennent 50 vitraux et davantage, puis ceux de Fribourg, Berne, Bâle, Arau et Saint-Gall, qui en ont chacun plus de 100. Quant au musée national, à Zurich, il tient la place qui lui convient avec ses 700 pièces de toutes les époques — parmi lesquelles des œuvres sorties des ateliers les plus célèbres ; ces richesses rassemblées en un seul endroit, impressionnantes par la variété de leurs aspects, peuvent donner une idée de la multiplicité des formes, qui ont trouvé leur expression dans le vitrail suisse. Mais, pour étudier les écoles et les traditions locales, on retournera aux séries des musées cantonaux et régionaux.

A Paris, ce sont les musées du Louvre (43 numéros) et de Cluny (68 numéros) qui possèdent des vitraux suisses. On en trouve aussi, mais une vingtaine seulement, au musée de la manufacture de Sèvres. La collection du Louvre, qui fait le sujet de la présente publication, comprend des pièces en général assez intéressantes. Le ^{xvi}^e et le ^{xvii}^e siècle y sont représentés par un nombre à peu près égal de spécimens ; mais, naturellement, cette série est trop peu nombreuse pour pouvoir donner à elle seule une idée bien exacte des principaux types du vitrail suisse. Les deux autres collections, dont le catalogue complet et critique, dressé d'après les mêmes principes que celui que nous publions aujourd'hui, paraîtra ultérieurement, sont composées en majeure partie de vitraux du ^{xvii}^e siècle (6).

(1) Voy. OIDTMANN, *op. cit.*, p. 204.

(2) *Ibid.*, p. 175.

(3) GLOOR, *Die gemalten Glasscheiben im Schützenhaus zu Basel*, Bâle, 1902, in-8, avec 40 reproductions.

(4) Parmi les collectionneurs étrangers, il faudra citer en première ligne — au point de vue chronologique — le général Lecourbe, qui, en 1798, enleva les cinq plus beaux vitraux du cloître de Wettingen.

(5) On entend souvent regretter que l'argent américain fasse émigrer de plus en plus fréquemment au delà de l'Atlantique de précieux spécimens de cet art populaire. — Sur un vitrail bâlois à Melbourne, voy. *Archives héraldiques suisses*, 1901, p. 102.

(6) Un certain nombre des vitraux suisses du musée de Cluny sont cités, mêlés à des vitraux de provenances diverses, sous les n° 2044 et suiv. du catalogue du musée. Sur dix vitraux qui y sont désignés (à tort) comme des œuvres suisses, voy. *Archives héraldiques suisses*, 1907, fasc. 4.

Nous n'avons guère parlé, jusqu'ici, que des monuments datant de la première moitié du xvi^e siècle et occupant encore l'emplacement auquel ils ont été destinés à l'origine. En ce qui concerne les vitraux des collections publiques et privées, on constate que la majorité d'entre eux date plutôt de la seconde moitié du xvi^e et surtout du xvii^e siècle ; en outre, ce ne sont plus des vitraux d'églises, ni des donations officielles, mais des vitraux civils ayant appartenu personnellement à des personnages religieux ou laïques. Leur prépondérance dans ces collections constituées avec une méthode et un but très différents de celui des ensembles primitifs, s'explique aisément. Leur qualité de propriété privée les a exposés davantage à des changements de possesseurs, et par là-même ils furent plus abordables aux acquéreurs ; ils sont ordinairement moins précieux, et, surtout, ils ont été, à toutes les époques, beaucoup plus nombreux. Moins à cause de leur qualité de vitraux d'appartement que par suite de leur origine plus récente, ces vitraux présentent des dispositions et des sujets plus variés que ceux qui nous ont occupé jusqu'ici. On y voit bien encore des bannerets, des armoiries seules ou accompagnées de figures de saints, de guerriers, de patriciennes, le tout dans une construction architectonique ou dans un cadre formé par des branches d'arbre et des feuillages stylisés avec, dans les écoinçons, de petits sujets pittoresques ; mais la réforme religieuse bannit en général les saints, ainsi que les représentations de leur martyre ou de leurs miracles, en les remplaçant par des sujets empruntés à la bible, à l'histoire ancienne ou nationale, souvent aussi à la vie journalière ; en même temps, l'emploi croissant de vitraux « héraldiques » par des gens qui ne pouvaient faire étalage d'un véritable blason, amena à reléguer le petit écu, meublé d'une figure insignifiante, au bas ou dans un coin du vitrail, en mettant, à la place qu'il occupait dans les compositions plus anciennes, au beau milieu du panneau, le portrait en pieds du donateur, souvent entouré de sa famille.

Or les collections, et ce sont elles qui sont visitées en premier lieu par les curieux, beaucoup plus que les petites églises de campagne et les salles des hôtels de ville, comportent forcément des lacunes ; nulle part on ne trouve un enchaînement ininterrompu d'œuvres représentant tous les genres et toutes les phases de développement du vitrail suisse. On ne s'étonnera donc pas, si, en face de cette variété dans les sujets, en apparence arbitraire et fortuite, et de l'inconstance des formes décoratives, s'émancipant dès le commencement du xvi^e siècle des traditions gothiques et abandonnant de même, vers la fin du siècle, celles de la renaissance, un public plus étendu ne retient guère, comme trait commun à tous ces « petits vitraux suisses », que la caractéristique tout extérieure de leurs dimensions restreintes. Cette observation est, cependant, tout à fait justifiée, car c'est par exception qu'un vitrail d'église ou un vitrail d'état atteint un mètre de hauteur. La forme et les dimensions s'adaptaient d'ailleurs toujours à l'emplacement qui devait être occupé par le vitrail commandé. Les anciens peintres-verriers désignaient leurs panneaux par les termes de *gfiert*, *glych*, *glychförmig* (carré), *rund*, *rundel-Wappen* (armoiries circulaires ou médaillons) ; quant aux dimensions de leurs « Wappen » et « Schilte » (1), ils les déterminent par les mots de *halbböigig*, *böigig*, *zweiböigig*, *vierböigig*, ou tout simplement *etwas grösser den ein bogen pabyr* (2), c'est-à-dire, en mesurant leur surface d'après le format de la feuille de papier qui servait de patron, et sur laquelle on coupait les morceaux de verre teint, destinés à être reliés ensuite par les plombs.

Il y a cependant d'autres traits caractéristiques qui ont frappé certains observateurs attentifs, et les essais de détermination précise du « vitrail suisse » ne manquent pas. Malheureusement ces essais sont basés presque toujours sur des recherches peu approfondies et qui ne s'étendent que sur une portion exigüe des matériaux si nombreux et en partie difficilement accessibles. Les uns parlent de

(1) Littéralement, armoiries et écus, expressions qui ont toujours servi à désigner des vitraux entiers, mais qui indiquent bien quelles étaient les parties essentielles de ceux-ci.

(2) *Indicateur d'antiquités suisses*, 1902, p. 309.

« panneaux de dimensions restreintes destinés à orner bien moins les larges fenêtres des églises que les nombreuses ouvertures des cloîtres, des salles de conseil, les lieux de réunion des sociétés de tir et enfin les habitations particulières », et ils continuent : « Ce ne sont le plus souvent que de simples panneaux décoratifs, les blasons ou emblèmes héraldiques des abbayes, des villes, des cantons, des particuliers même qui les ont fait exécuter ; mais ces blasons d'une tournure très pittoresque ont presque toujours pour supports quelques figures, telles que les saints patrons du donateur, ou bien sont encadrés de colonnes, de frontons, de torsades de fruits et de cartouches surchargés d'inscriptions. Ces petits tableaux, qui se distinguent en général par beaucoup de finesse, une grande fermeté de touche et la solidité de leur couleur, sont ce qu'on appelle par excellence les vitraux suisses » (1).

Ailleurs, nous trouvons cette remarque qu'en Suisse la « peinture d'apprêt » se maintint par les petits vitraux de cabinet jusque dans le cours du XVIII^e siècle, époque qui la vit languir et s'éteindre presque partout ailleurs (2).

Un troisième auteur, après avoir reproduit un passage de Jules Labarte, qui, de son côté, s'était basé sur un chapitre du *Manuel d'histoire de l'art* de Kugler (3), parle des vitraux suisses comme de « petits vitraux d'appartement », dont le style « loin d'être naïf, se déhanche d'ordinaire en galbes fanfarons », vitraux où « l'attitude du corps, l'expression du geste et du visage, les ajustements, sentent bien plus l'outrance que le naturel », mais dont « malgré cela, l'amusement spirituel de la facture et des détails, ajouté à leurs titres archéologiques, justifie, artistiquement, la faveur qu'ils rencontrent auprès des curieux » (4).

Un ouvrage assez récent vante « la grande énergie de coloration, jointe à un fini précieux qui permet de regarder les vitraux suisses à la loupe », la grande part que tient « l'imagination dans l'arrangement général », et « un dessin admirablement conçu pour garder la tournure décorative tout en restant dans des petites dimensions » (5).

Évidemment, tous ces passages contiennent quelques traits bien observés, mais, même lorsqu'on les considère dans leur ensemble, ils ne tiennent pas compte des caractères essentiels qui distinguent les vitraux suisses des productions similaires et contemporaines des pays voisins. D'autre part, certains des traits énumérés n'appartiennent pas à tous les vitraux suisses, mais uniquement aux productions d'une région ou d'une époque déterminées.

Dans la plupart des cas, quand les opinions sont partagées sur la signification précise d'un mot, on peut arriver à une solution satisfaisante en étudiant l'étymologie, l'histoire de cette expression. Peut-être, dans la question qui nous occupe, arriverons-nous pareillement à un résultat

(1) Ferdinand de LASTEYRIE, *Les peintres-verriers étrangers à la France*, dans *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, 4^e série, vol. X, p. 15, Paris, 1879.

(2) V.-R. de SCHAUBENBURG, *La peinture sur verre*, Strasbourg, 1865, in-8, p. 25.

(3) LABARTE, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil*, Paris, 1847, in-8, p. 88.

(4) Olivier MERSON, *Les Vitraux*, Paris, s. d., in-8, p. 258. Au sujet de ce que dit l'auteur sur les localités où l'on rencontre des vitraux suisses, voy. ci-dessus, p. 15 à 18. Sur le bailli « de Haffzungenen » et le peintre-verrier « Hegli », voy. *Ind. d'ant. suisses*, année 1908, fasc. 3 (*Alle französische Kataloge*), remarques faites à propos des n^{os} 524 et 525 du catalogue Debruge-Dumenil. Sur le vitrail « allemand » (vitrail des vigneron de Coire), que reproduit la fig. 107, voy. *Archives héraldiques*, 1906, p. 125-135, et 1907, p. 34-36.

(5) OTTIN, *Le vitrail, son histoire, ses manifestations à travers les âges et les peuples*, Paris, [1896], in-4, p. 111. — Ouvrage à consulter avec prudence en ce qui concerne le vitrail suisse ; sans mettre en doute la compétence de l'auteur pour tout ce qui touche au vitrail français et surtout à la technique du peintre-verrier, il convient de dire que le chapitre qui est consacré aux vitraux suisses (p. 103-124), contient principalement, à côté de quelques observations très justes, des citations mal comprises, mal traduites ou mal reproduites d'ouvrages originaux, sans indication des sources.

moins vague en nous rappelant les conditions qui ont donné naissance au vitrail suisse, et les besoins qu'il devait satisfaire.

Nous avons vu les différentes « Villes et Pays » suisses se soustraire au pouvoir des princes autrichiens et même à celui de l'empereur, pour se grouper en une république fédérative (1). Le régime républicain et démocratique et les luttes qu'il fallut soutenir pour le constituer, firent naître et se maintenir un sentiment patriotique très vif, qui égala souvent en intensité le sentiment religieux. A la puissance politique s'ajouta une prospérité économique considérable; et, si la haute noblesse avait disparu ou avait été écartée, ceux qui occupèrent sa place, dans le gouvernement et dans la société, gentilshommes, patriciens et notables bourgeois des villes, corporations d'artisans et de paysans, suivirent son exemple en faisant construire des églises et des chapelles et en les dotant. Est-ce dans cette évolution politique et sociale qu'il faudrait voir la principale cause de l'aspect moins religieux des vitraux d'église à partir de la fin du xv^e siècle? Sans doute; mais on reconnaîtra en même temps que cette transformation n'est qu'un événement secondaire dans l'histoire du vitrail en Suisse, et qu'à côté de ce type de vitraux d'église plus ou moins sécularisés, si l'on peut dire ainsi, et même avant que son apparition soit bien constatée, nous trouvons déjà des vitraux entièrement profanes, et la coutume de faire des donations de fenêtres et de vitraux pratiquée avec un zèle prodigieux par des laïques, qui se font cadeau de leurs armoiries respectives en signe de relations amicales ou officielles.

Jamais, en traitant de l'art du vitrail, quelle que soit la période ou le pays dont on s'occupe spécialement, on ne saurait se dispenser de parler de donateurs, d'armoiries et de portraits de donateurs. A la petite figure de l'abbé Suger, agenouillé devant la Vierge dans une verrière de l'abside de Saint-Denis, succèdent, pendant les siècles suivants, les rois, les princes, les nobles seigneurs, les dignitaires ecclésiastiques et d'autres personnages représentés au bas des vitraux d'églises soit par leur effigie, soit par leurs armoiries; et point n'est besoin d'aller en Suisse pour constater comment, avec le temps, les figures de donateurs et les blasons prennent plus d'importance, aux dépens des sujets religieux qu'ils ne faisaient qu'accompagner à l'origine. Comme exemples de la prédominance absolue des blasons, M. Olivier Merson (2) cite quelques verrières d'églises belges et les verrières héraldiques de l'église de Brou, dont les cartons furent commandés en 1525 à un peintre de Bruxelles (3). Celui qui sait à quel point les artistes suisses du xv^e siècle se sont inspirés de l'art flamand-bourguignon (4), pourrait être frappé par le fait que précisément dans des verrières flamandes et bourguignonnes on rencontre cette note héraldique signalée par nous comme une des caractéristiques du vitrail suisse. Mais, il faudrait, pour l'expliquer par une influence bourguignonne, ne pas se servir d'exemples qui datent d'une époque où le type des « petits vitraux suisses » était constitué déjà depuis un certain temps, tandis que ces armoiries flamandes sont encore réparties, selon un plan d'ensemble, dans de grandes verrières remplissant les fenêtres entières. La question d'une influence bourguignonne, qui ne s'exercerait pas sur la forme des œuvres, mais qui serait à l'origine de la coutume de donation, se pose d'une autre façon lorsqu'on apprend que vers 1435, Isabeau de Bourgogne, femme du duc Philippe le Bon, fit placer dans le cloître de la chartreuse de Bâle une verrière dans laquelle on la voyait représentée à côté de son

(1) Voy. ci-dessus. p. 11 et suiv.

(2) *Op. cit.*, p. 160 et suiv., d'après LÉVY et CAPRONNIER, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*, Bruxelles, 1860, in-4; ce dernier ouvrage contient, parmi ses planches en couleurs, de nombreux exemples de grandes compositions héraldiques.

(3) Voy. *Archives héraldiques suisses*, année 1905, p. 127; et pl. XII, XIV, XV, XXX de la *Monographie de Notre-Dame de Brou*, par L. DUPASQUIER, Paris, s. d. (vers 1860), gr. in-fol.

(4) Voy. entre autres, C. DE MANDACH, *op. cit.*, p. 283 et suiv.

filis. Toutefois, comme au treizième siècle déjà, il était arrivé qu'un cloître (Wettingen) avait été embelli de verrières, et comme, à côté d'Isabeau de Bourgogne, de nombreux membres d'une illustre assemblée de dignitaires ecclésiastiques et laïques — archevêques, cardinaux, évêques, abbés espagnols, français et anglais, le roi d'Espagne, un prince allemand, tous présents ou représentés au concile qui se tint à Bâle à ce moment-là — garnissaient de vitraux peints les baies des fenêtres et des galeries ouvertes de la chartreuse nouvellement reconstruite, il semble que cette princesse ne fit que suivre, comme ces différents personnages, l'ancien usage, généralement répandu dès l'apparition des vitraux peints, de doter les fondations religieuses non seulement de cierges, d'autels et de chapelles, mais aussi de verrières (1).

D'autre part, on reconnaîtra facilement l'expression d'un usage tout différent dans divers passages du genre de ceux que l'on rencontre dans le livre de dépenses du conseil de Lucerne : 1464, *Hans Werner Maler, malt die Fenster in das Hus des stattschreibers* — 1469, *ein Fenster dem Gartner von Münster* — 1508, *Peter Esslinger, dem Grichtschröber von Bern ein erlich Fenster mit miner Herren Wappen* — ou, quand le même conseil décide, en 1489, « qu'il serait toujours permis de faire cadeau d'une fenêtre (avec armoiries) à ses bons amis selon l'ancien usage et coutume » (2).

Les deux premiers passages nous apprennent qu'avant 1470 le gouvernement de Lucerne faisait déjà cadeau de fenêtres et de vitraux peints à des personnages laïques, pour leurs logis privés ; le dernier prouve que les bourgeois eux-mêmes avaient, en 1489 déjà, l'habitude de semblables donations.

Nous pouvons ajouter que, non seulement le gouvernement de Lucerne, mais encore tous les autres gouvernements cantonaux, et aussi la Confédération en son ensemble, représentée par le groupement de tous ceux-ci, se faisaient donateurs de fenêtres et de vitraux, et qu'entre ces corporations officielles et les particuliers, s'intercalaient encore, en qualité de donateurs pareillement zélés, les villes de second ordre, de simples communes rurales, des magistrats de tout rang, des couvents et des prélats, des corps de métier, des sociétés de tir (3). Tout le monde donnait et tout le monde recevait des vitraux peints.

Il ne s'agit pas ici d'exposer l'histoire de cette coutume populaire, quelque intérêt que cela puisse présenter. On peut dire, tout au moins, que c'est de l'usage, généralement répandu, de demander et de donner des subventions pour les constructions nouvelles d'églises, d'édifices publics et de maisons particulières, qu'est née, au xv^e siècle, et s'est développée la coutume de demander et de donner de préférence des « fenêtres », c'est-à-dire, une somme d'argent égale au prix d'une ou de plusieurs fenêtres (meneaux, encadrement de pierre et de bois, plomb, verre, main-d'œuvre), ou, en d'autres cas, une contribution plus ou moins considérable aux frais d'une seule fenêtre. C'était à l'époque où le verre commençait à être employé pour les fenêtres, en dehors des seules verrières d'églises, et où les fenêtres en verre devenaient un des articles les plus désirables et les plus désirés. Comme le donateur faisait insérer, dans la fenêtre qu'il avait payée, ses armoiries en verre coloré, on parla bientôt de *Fenster und Wapen* (fenêtres et « armoiries », c'est-à-dire vitraux), qui, tout en étant deux choses distinctes, formaient toujours l'objet d'une seule et même demande. — Le gouvernement de Zurich, par exemple, avait un dépôt de vitraux officiels aux armes de l'état, qui

(1) LEHMANN, *op. cit.*, p. 131 et suiv. ; sur la donation d'Isabeau de Bourgogne, voy. p. 134.

(2) « Jean Werner, peintre, peint les vitraux pour la maison du greffier. — Une fenêtre au jardinier de Münster. — A Peter Esslinger, greffier de Berne, une bonne fenêtre avec les armes de mes seigneurs [du gouvernement de Lucerne] ». Voy. *Indicateur d'antiquités suisses*, 1885, p. 149 et suiv., *Vom Aufkommen der Glasgemälde in Privathäusern*, où est mentionnée toute une série de donations pour les années 1460-1500.

(3) C'est de la position sociale des donateurs qu'on s'est servi pour établir la nomenclature, couramment employée aujourd'hui, quoique peu significative, d'après laquelle on distingue les vitraux d'états, de municipalités, de corporations, de prélats, de magistrats, de particuliers, et enfin les vitraux « rustiques » (*Bauernscheiben*).

étaient livrés par les peintres-verriers de la ville dans un ordre établi par une sorte de convention, conclue entre leur corporation et le gouvernement. Dès qu'une demande était agréée, le pétitionnaire recevait le vitrail tout fait, plus six livres d'argent « pour la fenêtre ». Les donateurs particuliers se contentaient souvent de donner de l'argent en laissant au donataire le soin de faire exécuter lui-même le vitrail aussi bien que la fenêtre. A l'époque où on faisait des vitraux à sujets bibliques et historiques, le bénéficiaire avait ainsi l'occasion d'indiquer la scène qu'il désirait voir représentée ; il pouvait même, si les donations étaient nombreuses, se constituer de véritables cycles de représentations figurées, sans que toutefois les armoiries et le nom du donateur cessassent de figurer sur chaque vitrail.

On remarquera le double aspect de ces donations. Elles comportent, en même temps, un élément pécuniaire et un élément personnel et esthétique, dont l'un permet à l'autre de se manifester. Car, si la coutume de donner une fenêtre a amené celle d'y ajouter un vitrail, d'abord assez simple et figurant uniquement, pour ainsi dire, comme la signature du donateur, le plaisir que procurait ce vitrail, faisait maintenir plus tard l'ancien usage de donner des fenêtres munies de verres, alors que celles-ci étaient devenues objets aussi ordinaires que n'importe quelle autre partie de la maison. A ce moment, c'était surtout l'accessoire, le vitrail multicolore, que l'on appréciait dans la donation, tant comme témoin des bonnes relations que l'on entretenait avec le donateur qu'à cause de son intérêt devenu réellement esthétique, depuis que la technique et l'art du peintre-verrier avaient fait de très grands progrès. Il est curieux de constater qu'à cette époque plus avancée on donnait toujours « des fenêtres et des armoiries » soit sous l'influence de la tradition, soit parce que l'idée ne venait à personne de faire autrement. Il existe cependant des exceptions : Ce sont les cas où le pétitionnaire ne demande que les vitraux ou l'argent destiné à leur confection, sans aucune subvention « pour la fenêtre », et ceux où la donation est réduite tout naturellement à une donation de vitraux seulement, les fenêtres existant déjà ; il ne s'agissait alors que de renouveler des vitraux détériorés ou d'orner des fenêtres qui n'en avaient pas encore été décorées.

Ce qu'il faudra retenir ici, c'est surtout le développement extraordinaire qu'a pris cette coutume populaire, aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, sur le territoire suisse ; quant à son histoire, aux exagérations et aux abus auxquels elle donna lieu, et aux aspects particuliers qu'elle présente à des moments et en des endroits différents, on consultera le livre classique de M. Meyer, consacré à la « Coutume suisse de la donation de fenêtres et d'armoiries, du ^{xv}^e au ^{xvii}^e siècle » (1). En dépouillant les procès-verbaux et les livres de dépenses des municipalités et des gouvernements cantonaux, les « recès » de la diète suisse, les pièces provenant des corporations de peintres-verriers, M. Meyer a trouvé de riches matériaux pour constituer une image vivante et des plus complètes de ce phénomène particulier dans l'histoire de la civilisation. De nombreux articles de revues, traitant de questions spéciales ou apportant de nouveaux matériaux, sont venus s'ajouter au livre de M. Meyer. De l'ensemble de cette littérature, il résulte que, vers 1470 déjà, la coutume de la donation de fenêtres et de vitraux — par les gouvernements aussi bien que par les particuliers — était en faveur dans certains centres, comme par exemple à Lucerne et à Berne, et devait bientôt se généraliser dans la Suisse entière, telle qu'elle existait vers 1500.

En examinant les monuments conservés du dernier quart du ^{xv}^e siècle, on peut facilement distinguer les vitraux ecclésiastiques (2) ressemblant aux vitraux d'églises des pays limitrophes, et les vitraux profanes, objets de donations entre laïques. Au commencement du ^{xvi}^e siècle, les deux

(1) *Die schweizerische Sitte der Fenster-und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert*, Frauenfeld, 1884, in-8.

(2) Entre autres à Berne, Zofingen, Bienne. Voy. ci-dessus, p. 7 et suiv.

types vont se confondant, et à partir de 1520 toute différence a disparu. C'est qu'en Suisse, à la fin du xv^e siècle, le vitrail religieux, tout à fait négligé, n'évolue plus, comme il le fait ailleurs, et que bientôt le vitrail profane fait son entrée dans les églises. La seule coutume de la donation absorbant toute leur activité, les peintres-verriers ne font plus de grands vitraux religieux, et peut-être aussi ne savent-ils plus en faire. Cependant, jusqu'après 1550, le nombre des ateliers augmente constamment. A un moment donné, on compte, dans les villes suisses, jusqu'à cent maîtres, qui travaillent chacun avec des compagnons et des apprentis (1). Grâce aux documents conservés dans les archives, les noms ne manquent pas ; les œuvres sont plus rares, et presque toujours, du moins au xv^e siècle, les signatures qui permettraient d'attribuer telle ou telle œuvre à tel maître, font-elles défaut.

On a pris d'ailleurs l'habitude de considérer les œuvres antérieures à 1510 environ, comme des productions de maîtres plutôt artisans qu'artistes. Cela n'ôte rien aux qualités très estimables de ces travaux. Ce sont des vitraux gothiques, d'une composition peu compliquée, exécutés à l'aide de quelques couleurs très intenses, avec un encadrement incolore, les parties héraldiques et décoratives étant rigoureusement stylisées. Les figures — qui n'apparaissent encore que sous la forme de tenants d'armoiries et de porte-étendards — sont d'un réalisme qui n'est jamais flatteur (2). Le musée national suisse possède toute une phalange de ces rudes guerriers et bannerets de la fin du xv^e et du commencement du xvi^e siècle, conduite par un grand banneret de Schwiz, de 1507, laid et trapu, mais merveilleux comme expression de force et d'énergie (3).

Par suite des faits historiques énumérés précédemment, la grande époque du vitrail suisse a coïncidé avec le moment où l'influence des formes et de l'esprit de la renaissance italienne se manifestaient au plus haut point dans les pays en deçà des Alpes, pour transformer les moyens d'expression artistique. C'est à partir de 1500-1510 que l'on rencontre dans le vitrail suisse d'étranges combinaisons de principes gothiques et de formes italiennes, une ornementation nouvelle, qui vient s'appliquer sur le plan traditionnel. Ces constructions invraisemblables de branches d'arbre au feuillage stylisé, exubérant et touffu, reposant sur des supports composés de fragments de colonnes et de pilastres empilés les uns sur les autres, n'atteignent pas encore l'idéal de beauté et d'harmonie parfaite des formes, considéré comme le caractère essentiel du mouvement artistique de la Renaissance (4). Hans Holbein le jeune passe pour avoir ouvert la voie aux nouvelles tendances. Dans les cartons de vitraux datant de son premier séjour à Bâle (1515-1526), il écarte les rudesses du style de transition, qu'il rencontra dans les vitraux de son époque, en y substituant des formes

(1) Ce chiffre devient plus éloquent quand nous le comparons au nombre des peintres-verriers constaté ailleurs, pour le xvi^e siècle. C'est ainsi que nous lisons dans *Les peintres sur verre à Lyon du xiv^e au xvi^e siècle*, par M. Natalis RONDOT (Paris, 1897, in-8), p. 7 et suiv. : « Nous avons relevé les noms de 27 verriers dans la seconde moitié du xiv^e siècle, 46 au xv^e et 101 au xvi^e. Voilà donc 174 verriers dans l'espace de deux siècles et demi ; 174 maîtres ou ouvriers ; la distinction entre maîtres ou ouvriers serait difficile sinon impossible à faire en ce temps à Lyon, où la liberté de travail était à peu près entière, surtout dans une branche de l'art qu'on peut regarder comme la plus étroite et dont la culture a été toujours et partout relativement rare ». Pour la même période, M. Rondot compte à Lyon 750 peintres et enlumineurs, 200 sculpteurs et 900 orfèvres.

En Suisse, les peintres-verriers égalent en nombre, au xvi^e siècle, les orfèvres, et dépassent de beaucoup les représentants de toutes les autres industries artistiques. Zurich, seule, occupe simultanément 20 maîtres, Schaffhouse 12, le nombre des *ouvriers et maîtres* est donc 3 à 4 fois plus grand (MEYER, *op. cit.*, p. 150 et suiv.), et pourtant ces deux villes ne tiennent qu'un rang extrêmement modeste à côté de Lyon, riche centre commercial, d'une importance relativement encore plus grande, à l'époque qui nous occupe, que de nos jours.

(2) Pour cette sorte de vitraux gothiques, voy. entre autres les pl. 6, 7, 10, 13, 19, 24, 37, 49 de la belle publication *Chefs-d'œuvre de la peinture suisse sur verre, publiés par la Société d'histoire et d'antiquité de Winterthur*, 60 planches gr. in-fol., avec un texte explicatif par A. HAFNER, 2^{me} éd., Berlin, 1896.

(3) Voy. ANGST, *Der Pannerträger von Schwiz*, dans les *Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler*, XIII, 1897, in-fol., avec une reproduction en couleurs.

(4) Voy. les *Chefs-d'œuvre* cités, pl. 18, 30, 33, 35, 40, 41, 44.

élégantes et souples ; il abandonne, en outre, l'ancien principe qui — tout en introduisant comme « tenants » des figures d'hommes, à une échelle forcément très réduite — maintenait un cadre décoratif pouvant très bien n'être que la reproduction « grandeur nature », par le dessin et sur verre, d'un cadre sculpté de pierre ou de bois, qui entourait les armoiries d'une épitaphe (1). Holbein fait un tableau. Sans doute, il a eu avant tout en vue les personnages figurant comme « tenants », et il a senti le besoin d'accorder avec ces figures les proportions et la nature de l'encadrement. Le fait est qu'il place les armoiries, avec ou sans tenants, dans de véritables architectures, des portails d'église, des arcs de triomphe, des portiques renaissance. Ainsi, le rapport naturel entre les armoiries et l'encadrement est détruit, car jamais, dans la réalité, un écu et un portail n'ont été associés comme dans les dessins d'Holbein. Mais ce qui est, théoriquement, un contre-sens évident, a fourni à l'invention des dessinateurs et des peintres-verriers un champ vaste et nouveau, et a permis au vitrail suisse de se revêtir de mille formes originales et intéressantes, durant tout le xvi^e siècle encore. Holbein agit directement sur une région plus étendue que Bâle et la haute Alsace, en se rendant par exemple à Lucerne, appelé par le gouvernement de cette ville (1517). Indirectement, il exerce une influence générale, car il y a peu de maîtres suisses qui ne doivent quelque chose, soit à lui-même, soit à l'école de Bâle, qui, jusque vers le milieu du siècle, ne fait que suivre et cultiver les traditions de Holbein. A Berne, Niklaus Manuel-Deutsch est à peu près ce que Holbein est à Bâle. Ni Holbein, ni Manuel n'appartiennent aux rangs des gens du métier ; ce sont des peintres proprement dits, mais par leurs cartons de vitraux, comme par la tendance générale de leur art, ils indiquent aux peintres-verriers une nouvelle direction à prendre et alimentent deux puissantes écoles de peinture sur verre. A côté de l'école de Bâle, qui n'est que celle de Holbein, il existe l'école de Berne, peut-être plus lourde et plus robuste dans ses productions, mais également intéressante. A Zurich, on suit la tradition de Hans Leu.

C'est entre 1540 et 1570 que sortent de quelques ateliers les œuvres les plus parfaites que l'on connaisse. Après avoir assisté à l'établissement de ces formules nouvelles, et après avoir compris l'évolution de l'art nouveau, les maîtres-verriers en tirent parti et peuvent concentrer toute leur attention sur les questions techniques. Chez Carl von Egeri (mort en 1563), on admire encore également la finesse ingénieuse des lignes et la splendeur des verres ; chez Niklaus Bluntschli (m. 1601) on ne voit plus que le charme et l'accord parfait des couleurs, quoique le dessin ne fasse point défaut. Les frères Christoph et Josias Murer se distinguent considérablement de ces grands maîtres zuricois, auxquels ils succèdent, par leurs moyens artistiques qui ont changé avec le temps, mais ils les continuent d'une façon tout à fait digne. A Bâle, Ludwig Ringler (mort en 1600) développe les principes de Holbein et se rend célèbre par une technique particulière. Son style rappelle les tournures de Tobias Stimmer (m. 1584) et de Daniel Lindtmeyer, grands dessinateurs, grâce auxquels, dans le dernier quart du xvi^e siècle, l'école de Schaffhouse dépassa celles de Berne, Bâle et Zurich. Tels sont les noms les plus en vue, représentés encore aujourd'hui par un nombre d'œuvres qui permet de se former une idée exacte de leur individualité artistique (2). Cependant, à côté de ces écoles florissantes de Bâle, Berne, Zurich et Schaffhouse, on peut en distinguer d'autres, dont l'originalité surgit et disparaît avec un maître ou une dynastie de maîtres, travaillant à Fribourg, Soleure, Lucerne, Saint-Gall ; car, à un certain moment, peu avant la fin du siècle, chaque localité a son peintre-verrier et son atelier, et dans les villes on les compte par dizaines.

La configuration politique de la Suisse et son histoire (3) se reflètent dans son art, qui présente

(1) La couleur grise ou jaune de ces encadrements, dans les vitraux, semble reproduire, en effet, une sculpture de pierre ou de bois doré.

(2) Pour ces artistes et leur bibliographie, voy. les articles du *Dictionnaire des artistes suisses*, rédigé par C. BRUN, Frauenfeld, 1902 et années suiv., in-4.

(3) Voy. ci-dessus, la partie historique, p. 11 et suiv.

une grande variété d'expressions. Il peut paraître hardi de parler d'un art suisse ; pour le xvi^e siècle, on a cependant le droit de le proclamer, en face des documents si nombreux que représentent les vitraux et les cartons de vitraux de la « bonne période ». En feuilletant les premiers volumes de la collection Wyss (1) ou les *Handzeichnungen* (2), en examinant les séries de vitraux, on pourra se convaincre que les artistes qui viennent d'être nommés, et dont quelques-uns sont connus aujourd'hui, même en dehors de leur patrie, n'ont pas été seuls à dessiner de bons cartons ou à exécuter des vitraux estimables. La bonne période n'a d'ailleurs été que de courte durée. Dans la première moitié du xvii^e siècle, il y eut une décadence rapide, préparée déjà avant 1600, et les vitraux qui datent de la fin du siècle — on ne les fit plus alors en aussi grand nombre — sont en général dépourvus de caractère artistique.

Il nous reste à dire quelques mots de la technique des vitraux suisses. Celle-ci détermine leurs qualités de coloris, de même que le style décoratif, par son développement et ses caractères, influe sur leur dessin.

Lorsque les peintres-verriers du xv^e siècle commencèrent à exécuter des vitraux profanes, ils profitèrent des expériences et des progrès qu'avaient faits leurs prédécesseurs. Comme ceux-ci, ils se servaient de verres teints, colorés dans la masse, de la grisaille et du jaune d'argent (3). L'art religieux leur avait également transmis la connaissance des verres doublés, à différents tons, et le moyen de les « user », c'est-à-dire d'enlever à la molette ou à l'émeri, aux endroits voulus, la couche colorée et de faire apparaître le fond incolore (qui pouvait être reteint au moyen de jaune d'argent). Ce dernier procédé permet d'obtenir dans le même panneau des surfaces de différentes couleurs, sans être obligé de les accoler les unes aux autres à l'aide de plombs.

A partir de 1550, on rencontre les premiers « émaux », soit les couleurs vitrifiables, le bleu d'abord, puis le violet, et, seulement après 1600, le vert. En même temps que l'émail bleu, apparaît la grisaille brun clair et la grisaille rouge, employées pour les carnations, pour les cheveux et dans les paysages. Pendant longtemps, on ne fit de ces nouvelles ressources qu'un usage très modéré. On n'employait qu'un émail bleu très pur, d'une intensité à peine inférieure à celle du bleu doublé, et cela surtout pour de petites surfaces aux contours compliqués, trop difficiles à obtenir avec l'ancienne méthode. Les peintres-verriers suisses continuaient en général à se servir des tons vifs et vigoureux des verres teints dans la masse, à une époque où, ailleurs, on était déjà sur le point d'abandonner les émaux pour ne travailler plus qu'avec la grisaille et le jaune d'argent. Lorsqu'au xvii^e siècle l'émail vert commençait à remplacer plus souvent le vert résultant de la combinaison du jaune d'argent et du bleu, ce ne fut un événement ni très important, ni désastreux pour la qualité des vitraux (4). La vraie décadence — en matière de coloris, car il en fut autrement pour le dessin — ne s'accomplit que plus tard, avec l'emploi exclusif d'émaux et de grisailles teintées, de qualité de plus en plus mauvaise, appliqués sur une plaque de verre incolore. C'est alors qu'une grisaille roussâtre et sans le moindre éclat, ou un jaune lourd et très foncé, destinés à remplacer le verre rouge, furent

(1) Collection de dessins originaux de vitraux, propriété du gouvernement suisse, conservée au musée historique de Berne, 8 vol. gr. in-fol.

(2) *Handzeichnungen schweizerischer Meister*, recueil publié par P. GANZ, 1905 et années suivantes, Bâle, gr. in-4. Voy. également les publications figurant dans notre bibliographie, parmi les recueils de reproductions de vitraux et de dessins.

(3) Teinte jaune produite par le chlorure d'argent.

(4) Nos numéros 29 à 32, datés de 1640, montrent qu'avec l'emploi simultané d'émaux bleus et verts et de verres colorés, on a su obtenir des effets encore très appréciables.

associés à un bleu gris et presque opaque. On dirait des taches de couleur aux contours vagues, car ces tons ne se détachent plus sur un fond teint, d'une transparence bien proportionnée à la leur, mais sur le verre nu, qui laisse libre passage à la pleine lumière ; en outre, comme le sujet est peint à peu près complètement sur un seul morceau de verre, les plombs ne viennent plus appuyer et silhouetter les grandes lignes de la composition. Il est vrai que cette sorte de vitraux apparaît assez tard, dans la seconde moitié du xvii^e et au xviii^e siècle, lorsque, dans les pays voisins, on a abandonné même les grisailles ; et encore existe-t-il des spécimens dans lesquels survit l'ancien principe (1).

Nous avons dit plus haut que les vitraux datant de la fin du xvii^e et du xviii^e siècle n'ont plus qu'un intérêt historique, et qu'on en a fait beaucoup moins à cette époque qu'au xvi^e siècle. L'art ou l'industrie du vitrail suisse vécut et mourut avec la coutume de la donation de vitraux. Celle-ci était au fond une mode plutôt qu'un besoin ; après le milieu du xviii^e siècle, son déclin fut aussi complet que l'avait été son triomphe pendant deux siècles. Un patricien de Zurich nous a conservé dans son journal la liste des donations faites par lui pendant les années 1662 à 1704 (2) ; il y en a tout juste une dizaine, et, de ces dix vitraux, l'un remplace un panneau détérioré, donné antérieurement par le père de notre personnage. Si, après 1700, les donations privées ne font pas entièrement défaut, c'est, toutefois, en 1715, que la rubrique « vitraux d'état » disparaît des livres de dépenses du gouvernement de Lucerne (3). Le gouvernement de Zurich donne ses armoiries pour la dernière fois en 1748 (4). Les restaurations complètes et les remplacements de vitraux détériorés par de nouveaux vitraux à armoiries deviennent à peu près aussi fréquents que les donations originales. En 1701, par exemple, on renouvelle les vitraux d'état du couvent des Franciscains à Lucerne, détruits par l'explosion d'une poudrière (5) ; en 1725, c'est le vitrail zuricois de l'église de Niederwenigen (6). L'époque de ces donations peut paraître très tardive, quand on se rappelle l'histoire de la peinture sur verre dans les pays voisins de la Suisse ; du reste, après 1750, on constate qu'en Suisse également cet art ne fut plus pratiqué.

Tout ce qui précède aura suffi, nous l'espérons, à démontrer que la désignation de « vitrail suisse » est plus qu'une expression purement géographique, qu'elle répond à un ensemble de caractères originaux bien déterminés. Il y a surtout ce fait principal que chaque vitrail suisse est une donation, que celui qui le commande ne le fait jamais exécuter pour son propre usage, que les armoiries peintes dans le vitrail ne sont jamais celles de son destinataire et propriétaire définitif (sauf dans le cas où un gouvernement cantonal possède dans la salle de conseil la série complète des armoiries de tous les états confédérés, parmi lesquelles son « écu » est forcément compris). L'appréciation d'un vitrail dépendait directement de l'importance plus ou moins grande de son donateur, que ce fût une personne ou une collectivité, et les qualités artistiques du panneau n'étaient considérées qu'en second lieu. Il est vrai que, tout naturellement, l'aspect et les dimensions du vitrail correspondaient en général à la situation politique et sociale du donateur. Le vitrail suisse n'est

(1) Ainsi, par exemple, dans deux vitraux toggenbourgeois datés de 1680, au musée de Cluny (n^{os} 2105 et 2107), dont l'encadrement est exécuté en verres teints.

(2) MEYER, *op. cit.*, p. 322.

(3) *Ibid.* p. 62.

(4) *Ibid.* p. 333.

(5) *Ibid.* p. 58.

(6) *Ibid.* p. 333.

pas en première ligne un objet de décoration, et encore moins un objet de pure utilité, comme un panneau de vitrerie ; c'est avant tout le symbole de relations personnelles entre le donateur et le donataire ; originairement, il n'est même que la « signature » du premier dans une fenêtre donnée par lui lors de la construction ou de la réparation de la maison du second.

Il va sans dire que ce caractère personnel influa dans une certaine mesure sur la disposition intérieure du vitrail suisse, en ce sens que, toujours, le blason et le nom du donateur devaient y figurer. Mais ce principe essentiel une fois reconnu, les artistes avaient pleine liberté de choisir les formes qui leur semblaient bonnes et qui faisaient partie de leur répertoire, c'est-à-dire des formes qui étaient caractéristiques de l'art suisse de leur époque.

Les vitraux profanes français sont malheureusement si rares aujourd'hui, qu'une comparaison des vitraux suisses avec les quelques exemplaires qui subsistent ne peut guère donner de résultats très probants. Mais il est certain que l'on a fabriqué des vitraux profanes en France aussi bien qu'en Allemagne, en Italie et en Suisse. A Paris, il semble que, de la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle jusque vers la fin du ^{xvi}^e, les appartements des rois et des princes aient été ornés de vitraux aux armoiries de ceux qui les occupaient. Il en était ainsi pour le château de Bicêtre, bâti par Jean, duc de Berry, quatrième fils de Jean le Bon, qui fut détruit par les Parisiens en 1411 (1). Et Viollet-Le-Duc

(1) SAUVAL, *Histoire et recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, 1724, t. II, liv. VII, p. 21 et suiv. : « Tous les registres de la Chambre des Comptes, touchant les réparations des œuvres Royaux, depuis le Roi Jean jusqu'à Charles IX, font voir que les portes des principaux appartemens étoient ornées de pratiques de Menuiserie ; que les appartemens tant du Roi et de la Reine que des Enfants de France étoient carrelés, planchés, nattés et lambrissés de bois de chêne..., avoient chacun leur Chapelle et leur galerie, et ne recevoient le jour que par de petites fenêtres, étroites et obscurcies d'un gros treillis de fer, d'un chassis de fil d'archal, et de vitres peintes de couleurs hautes, et rehaussées des armoiries de la personne qui y demouroit. » — Sur Bicêtre, voy. p. 72 : « Mais enfin la plus remarquable de ses maisons de plaisance [du duc de Berry] fut celle de Bissestre... Jean des Ursins dit qu'il la fit bâtir magnifiquement, l'enrichit de quantité de peintures, et pour dernier embellissement, y ajouta les chassis de verre, qui ne faisoient en ce tems-là que de commencer à orner l'architecture. Le même des Ursins, et Monstrelet aussi bien que lui, témoignent que... le peuple sortant en furie en 1411 brisa et portes et chassis de verre, démolit et brûla ce château. — En parlant des fenêtres des « tours », Sauval (p. 273) revient encore une fois sur ces barreaux de fer, chassis de fil d'archal, et « vitres rehaussées de couleurs, aussi hautes que celles de la Sainte-Chapelle, de Notre-Dame, et de nos plus anciennes églises ». — Dans son chapitre sur « les dedans des Maisons Royales », il revient également sur la « chapelle qu'avoient les appartemens tant du Roi et de la Reine que des Enfants de France », et il dit (p. 281 et suiv.) : « Au Louvre, Charles V entoura encore la principale Chapelle de treize grands Prophetes, qui tenoient chacun un rouleau, dans un petit clocher de menuiserie terminé d'une tourelle, où il fit mettre une petite cloche : les vitres furent peintes d'images de Saints et de Saintes couronnées d'un dais et assises dans un tabernacle ». Puisque c'est de la « principale chapelle au Louvre » qu'il s'agit, la décoration et les sujets furent donc tout à fait conformes au caractère du lieu, et le « plaisant contraste » que trouve LANGLOIS, dans son *Essai historique et descriptif de la peinture sur verre* (Rouen, 1831, in-8), p. 159 et suiv., entre ces sujets religieux, placés, d'après lui, dans les appartements, et les scènes profanes peintes ou tendues sur les murs, n'a jamais existé. C'est au vénérable Pierre LE VIEIL, le « Vitruve des peintres verriers », qu'incombe la responsabilité de cette erreur. Dans son *Art de la Peinture sur verre et de la Vitrerie*, publié après sa mort par l'Académie royale des Sciences (t. XI de la collection des Arts et Métiers ; Paris, 1774, in-fol.), il résume un peu trop hâtivement (p. 30) les passages de Sauval que nous venons de reproduire, en prétendant que cet historien « nous apprend que toutes les fenêtres des chapelles et appartements du roi Charles V, au Louvre et en l'hôtel de Saint-Pol étoient remplies de vitres peintes aussi hautes en couleurs que celles de la Sainte-Chapelle, pleines d'images de Saints et de Saintes, surmontées d'une espèce de dais et assises dans une espèce de trône ». Quoique ce passage ne rende nullement les paroles de Sauval, on trouvera mentionnés dans tous les livres traitant de l'art du vitrail ces vitraux d'appartement « remplis de saints et de saintes surmontés de dais....., comme dit Sauval », et cela jusque dans les ouvrages les plus récents (voy. par exemple OTTIN, *op. cit.*, p. 36). A ces sujets de sainteté qu'il croyait à tort avoir orné les fenêtres des appartements royaux, Langlois opposa le premier (en 1832), les scènes profanes des tapisseries et des peintures murales dont étoient embellies ces salles : « On ne se bornait pas dans ce temps à décorer ces mêmes maisons royales de sujets purement religieux ; la navette et le pinceau puisaient aussi dans les compositions des romanciers des scènes amoureuses et chevaleresques qui formaient un assez plaisant contraste avec

rapporte que la Salle des Preux du château de Coucy fut éclairée à son extrémité méridionale par une grande verrière ouverte dans le pignon (1).

En ce qui concerne l'époque de la Renaissance, nous lisons chez Langlois (2) : « A l'entrée du xvi^e siècle, la peinture sur verre, s'élevant au niveau de cette brillante époque, atteignit un inconcevable degré de perfection, d'élégance et de luxe dans les palais. Écouen, Gaillon, Anet, etc., en offraient lors de la révolution de 1789 les admirables témoignages, que l'on retrouvait dans beaucoup d'établissements publics du même temps, indépendants de l'exercice des cultes. » De ces vitraux de palais, toute une série, 44 pièces exécutées en grisaille et en jaune, datées de 1542-1544 et provenant du château d'Écouen, est conservée aujourd'hui au musée Condé, à Chantilly (3). Si admirable que soit cet ensemble, il ne peut nous intéresser ici, puisque ces panneaux, représentant tout un roman illustré, sont uniquement des peintures ou des dessins diaphanes, dépourvus des caractères qui sont spéciaux aux vitraux.

Nous préférons nous en tenir aux rares fragments de vitraux décoratifs provenant du même château d'Écouen (4), et, en outre, au témoignage de Langlois : « Dans les provinces telles que la Picardie, la Champagne, la Normandie, etc., le luxe de la Renaissance reflua jusque sur la plupart des habitations des simples particuliers ; mais il était peu de villes où les vitraux historiés fussent aussi prodigués dans les maisons bourgeoises qu'à Rouen, Beauvais et Troyes ». Le Vieil doit aux « lumières d'un amateur, magistrat de Beauvais, un mémoire manuscrit des belles vitres [des églises] de Beauvais », qui lui apprend aussi « qu'il y a peu de maisons à Beauvais où l'on ne trouvât des vitres peintes d'une bonne manière et d'une grande vivacité de coloris ; qu'on en voit quelques-unes dans les hôtels des compagnies d'arbalétriers et autres de cette ville, mais que tous ces morceaux dépérissent tous les jours par le nouveau goût et l'usage de croisées à la moderne » (5). Ce passage fut écrit peu de temps après le milieu du xviii^e siècle. Un siècle plus tard, l'historien de la peinture sur verre en Limousin parle bien « des innombrables vitraux en couleurs qui décoraient les maisons des artisans et bourgeois de Limoges » (6), mais c'est à peine s'il peut donner d'indications positives sur une dizaine de pièces ; par compensation, l'auteur cherche à caractériser ces vitraux civils dans un chapitre spécial : « Au xv^e siècle et avant, presque toujours ces vitraux civils ont par leurs sujets un caractère religieux, ils présentent les faits évangéliques et plus souvent les patrons des propriétaires.

ces figures de bienheureux dont on couvrait les vitraux ». Ce qui est difficile à comprendre, c'est que, pour donner un exemple de cette décoration profane, Langlois ait choisi un passage d'un roman de chevalerie où il est bien question d'une chambre « aournée de riche vermillon », c'est-à-dire de peintures murales, mais de peintures à sujets exclusivement religieux. Cependant ni l'erreur de Le Vieil, ni celle de Langlois, n'ont empêché les auteurs modernes de reprendre ces termes de « plaisant contraste » (voy. LÉVY et CAPRONNIER, *Histoire de la peinture sur verre*, Bruxelles, 1860, in-4, p. 92 ; MERSON, *op. cit.*, p. 117), ni même de placer ces sujets profanes des peintures et des tapisseries, dans les fenêtres, à côté des figures religieuses (voy. Jules LABARTE, *Histoire des arts industriels*, Paris, 1872, in-4, t. II, p. 322 et suiv.). Et toutes ces citations sont faites « d'après Sauval » ; il n'était donc pas inutile, comme on le voit, de remonter aux sources, au texte même de Sauval.

(1) VIOLLET-LE-DUC, *Description du château de Coucy*, Paris, s. d., in-8, p. 21.

(2) *Op. cit.*, p. 160 et suiv.

(3) Décrites et reproduites une première fois (au trait) par Alexandre LENOIR dans le vol. VII du *Musée des Monuments français*, Paris, 1803, in-8 (ouvrage publié à part sous le titre de *Traité historique de la peinture sur verre et description des vitraux anciens pour servir à l'histoire de l'art en France*, Paris, 1856, in-8), plus récemment, et avec de meilleures reproductions, par M. Lucien MAGNE dans *L'œuvre des peintres-verriers français*, Paris, 1885, 1^{er} vol. (texte), in-fol.

(4) Louvre, n° 194 ; Cluny, n°s 1977, 1978 reproduit dans *L'Art pour tous*, 1903, p. 4199, et dans MERSON, *op. cit.*, fig. 91 ; MAGNE, *op. cit.*, p. 112 (décrit p. 108).

(5) LE VIEIL, *op. cit.*, p. 35 et 48 ; le même passage chez LANGLOIS, *op. cit.*, p. 234 ; LÉVY et CAPRONNIER, *op. cit.* p. 138 ; MERSON, *op. cit.*, p. 251.

(6) L'abbé TEXIER, *Histoire de la peinture sur verre en Limousin*, Paris et Limoges, 1847, in-8, p. 81.

Dès le ^{xv}^e siècle, l'histoire et la caricature s'en emparent concurremment avec une ornementation sans signification et sans portée... La couleur laisse passer un jour abondant qu'elle adoucit sans le voiler. Si le champ du vitrail est occupé en grande partie par une scène composée, les tons légers y abondent et la bordure en grisaille est fortement éclairée. Habituellement, chaque panneau de la croisée se compose ainsi : un champ blanc dépoli, sur lequel sont semés des ornements légers enlevés au clair, entouré d'une bordure d'arabesques en couleur. Au centre, une composition de forme ronde représente un saint personnage, une figure allégorique ou un trait historique. Dans les vitraux les plus riches, le centre de la verrière est en couleurs... Sur les vitraux populaires, la composition centrale était exécutée en grisaille monochrome. Ça et là, le jaune d'argent égayaient de sa teinte vive et lumineuse l'aspect un peu terne de ces vitraux ; les autres couleurs étaient réservées à la bordure ». Ce passage ne laisse rien à désirer à qui veut se renseigner sur les rapports existant entre le vitrail profane français et le vitrail suisse ; on n'a qu'à en prendre, l'un après l'autre, les traits énumérés, l'ornementation « sans signification et sans portée », les tons « doux et légers » qui « abondent » dans le champ du vitrail, dès qu'il est occupé en majeure partie par une scène composée, le champ « blanc dépoli entouré d'une bordure d'arabesques en couleur », la « composition centrale de forme ronde », l'« aspect un peu terne des vitraux populaires » — et on trouvera autant de contrastes absolus avec tous les caractères qui distinguent les vitraux suisses. On remarquera, en outre, que nulle part il n'est question d'une donation ni d'une signature de donateurs, et que vitrail et fenêtre sont traités comme une seule et même chose.

A la description que fait l'abbé Texier des vitraux des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, il convient d'ajouter celle que donne Viollet-Le-Duc du vitrail profane français du ^{xv}^e et du commencement du ^{xvi}^e siècle. Il part des grisailles et des vitraux blancs découverts dans des églises, et ajoute : « Il n'y a pas à douter que la vitrerie des fenêtres d'habitations ne fût ainsi composée dans le plus grand nombre des cas, puisque les vignettes des manuscrits nous montrent toujours des verres blancs mis en plomb suivant des compartiments variés, dans les intérieurs d'appartements. Souvent un écusson armoyé brochait sur le milieu de ces panneaux blancs, dans le vitrage des châteaux et des palais, ou une devise, ou un emblème, et donnaient quelques points de couleur qui égayaient la surface blanche des grandes fenêtres, sans rien enlever à la lumière nécessaire dans toute pièce servant à l'habitation » (1).

De simples écus armoriés, entourés tout au plus d'une modeste couronne (2), de petites peintures en grisaille ou en émaux clairs (3), des panneaux de grandeur moyenne parsemés de gracieuses

(1) VIOULET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, vol. IX, p. 461. — Cf. WESTLAKE, *A history, of design in painted glass*, Londres et Oxford, 1894, in-fol., t. IV (^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècle), chap. VIII, *Secular painted glass and plain glazing for public and private chambers (domestic work)*, p. 168 : « The one great object in all the varieties is the admission of as much light as possible. Great use is therefore made of white glass and delicate painting, large details and heavy shadows being avoided. »

(2) Musée de Cluny, n° 1982 (reproduit dans l'*Art pour tous*, 1893, p. 3300) et n° 1983 (*Art pour tous*, 1895, p. 3429) ; Louvre, F. 175 et F. 179 ; vitraux de la bibliothèque de Troyes reproduits dans l'*Art pour tous*, 1899 p. 3838 et p. 3892.

(3) Par exemple, à Cluny, n° 1988 (Chasteté de Suzanne), 1997 (Vendanges d'amours), 2028 (La Pente-côte), 2039 (Le sacrifice d'Abraham) ; dans le même genre : OTTIN, *op. cit.*, pl. 27 (Les Vierges sages et les Vierges folles) ; Louvre, F. 169-172, 238-240, et de nombreuses petites grisailles. — Les vitraux de la bibliothèque de Troyes, de la première moitié du ^{xvii}^e siècle, sont décrits dans le *Nouveau guide de l'étranger dans Troyes*, par Lucien MOREL, Troyes, 1905, in-16, p. 29 et 30 ; on trouve des reproductions de certains d'entre eux dans WILLEMIN, *Monuments français inédits*, Paris, 1839, in-fol., vol. II, pl. 251 (en couleurs ; le même en noir dans l'*Art pour tous*, 1899, p. 3863) ; LASTEYRIE, *Histoire de la peinture sur verre*, Paris, 1857, in-fol., pl. 100 et 101 (en couleurs) ; MERSON, *op. cit.*, fig. 100 et 101. — Deux des « médaillons des saisons », du musée de Rouen, sont reproduits dans le *Bulletin monumental*, année 1881, planche aux p. 64-65. — Pour les sujets grisaille, voy. entre autres, LASTEYRIE, *op. cit.*, pl. 89.

arabesques et de grotesques, et portant au centre une scène, un écu ou un chiffre (1), voici ce que l'on trouve, en effet, quand on s'attache à l'étude du vitrail profane français. On rencontre, répartis dans des vitraux de caractère différent, les éléments qui ordinairement sont réunis dans chaque vitrail suisse. La coutume de la donation de fenêtres et de vitraux ne semble pas avoir existé en France; le propriétaire d'une maison ne se faisait pas donner ses fenêtres par autrui; il n'avait donc aucune obligation d'y faire figurer des armoiries ni d'autres emblèmes personnels quelconques; mais, comme il était libre de leur donner la décoration qui lui plaisait, il pouvait toujours faire dessiner dans ses fenêtres ses propres armoiries ou une petite peinture soit à sujet, soit ornementale, comme on voyait les armoiries et la devise du propriétaire, des ornements et des peintures, en d'autres endroits, à l'intérieur des appartements des riches (2).

En Suisse, nous trouvons régulièrement la fenêtre incolore composée de cives: le vitrail coloré du donateur occupe une partie de sa surface, en général dans le haut des battants, ou dans la partie au-dessus du croisillon des meneaux. Fenêtre et vitrail sont compris dans le même cadre de bois, mais ils restent toujours nettement distincts l'un de l'autre et ne fusionnent ni ne se confondent jamais; tandis qu'en France on peut remarquer une tendance à faire une seule chose de la fenêtre et du vitrail, tout en laissant à l'ensemble le caractère d'une fenêtre plus ou moins transparente, mais en lui communiquant, par un encadrement coloré, un des traits caractéristiques du vitrail. Dans les vitraux français, les sujets héraldiques et autres ne sont pas entourés d'un cadre, mais d'une bordure dans laquelle des compositions purement ornementales remplacent les constructions architectoniques de la plupart des vitraux suisses. A la place de l'édicule qui, en Suisse, sépare le sujet central et principal de l'entourage du vitrail, nous apercevons des motifs de décoration, comme on en voit sur les portes, les devants de coffre, les panneaux de lambris. Est-il nécessaire de dire que tous les éléments du dessin, dans ces vitraux, portent l'empreinte de ce style français du xvi^e siècle, si gracieux et si élégant, et que par ce seul fait, la distinction entre vitraux français et vitraux suisses serait facile à établir?

A part le style et la différence de disposition, on peut aussi invoquer la différence de la technique. Le peintre-verrier français emploie, même pour les sujets de dimensions moyennes et restreintes, la technique en usage pour les grands panneaux. Les chairs, le modelé et les fonds, présentent tous une surface grenée, obtenue par le « frappage » au moyen de la brosse, de l'ébouriffoir ou du putois, tandis que dans les vitraux suisses on ne trouve que des teintes unies, étendues sur le verre au moyen du blaireau (3).

(1) Voy. les vitraux provenant du château d'Écouen, mentionnés plus haut, p. 29, note 4. — Cluny, n° 1985. — LASTEYRIE, *op. cit.*, pl. 88.

(2) Voy., par exemple, aux châteaux d'Écouen et de Chantilly (MAGNE, *op. cit.*, p. 113 et suiv.), où le blason et la devise des Montmorency apparaissent partout dans la décoration extérieure et intérieure.

(3) La différence de la technique suffirait à distinguer tels vitraux suisses de panneaux d'origine française semblables aux n° F. 166 et F. 180 du musée du Louvre, qui paraissent présenter les caractéristiques réservées par nous aux vitraux suisses. Toutefois, cette ressemblance, en ce qui concerne la disposition, est beaucoup plus apparente que réelle. Le premier des deux exemplaires, fort restauré, est reproduit, tel qu'il se présente actuellement, dans l'*Art pour tous*, 1896, p. 3529, et, dans un état antérieur, mais qui n'offre cependant pas l'aspect primitif, dans la même publication, année 1880, p. 1954. En l'examinant attentivement on ne tardera à s'apercevoir que ce n'est pas un « portique » sous lequel se trouve la figure allégorique, désignée sans aucune raison comme celle de la « Justice ». La composition est d'un caractère plutôt ornemental qu'architectural, et l'ensemble constitue, une fois de plus, toute une fenêtre, dans laquelle les surfaces teintées entrent de moitié avec les verres incolores.

A première vue, on prendrait le n° 180 pour un vitrail de donateur, car un personnage y est peint à côté de son écu, comme c'est le cas dans les vitraux suisses; mais il n'en est rien. Ainsi que l'indique SAUZAY, dans sa *Notice de la Verrerie et des Vitraux* du musée du Louvre (Paris, 1867, in-8); le personnage représenté est mort au xiii^e, tandis que le vitrail date du xvi^e siècle.

Le style et la technique distinguent également les vitraux suisses des vitraux profanes exécutés, surtout au ^{xvii}^e siècle, en Flandre, en Hollande et dans la basse Allemagne. Ces derniers ressemblent aux vitraux suisses, en ce sens que, très souvent, ils se présentent comme des donations, contenant les armoiries et les noms des donateurs, accompagnés d'un millésime et d'un sujet emprunté à la Bible ou pris ailleurs et entourés d'une ornementation plus ou moins développée. Cependant, ce ne sont pas des vitraux enchâssés dans une fenêtre, mais des fenêtres entières, portant au milieu une peinture en couleurs très légères, souvent en grisaille, et d'une petite surface. La transition entre cette partie centrale et le verre nu et transparent, qui prédomine, est formée par des arabesques et divers sujets décoratifs semés sur les petits carreaux dont se compose le panneau (1).

Les vitraux profanes que l'on rencontre en Italie (2) ressemblent aux vitraux français ; ceux qui sont conservés en Angleterre (3), aux vitraux flamands et hollandais.

Si nous comparons les vitraux suisses aux vitraux profanes de la haute Allemagne, la question devient plus complexe. Dans la partie historique de cette introduction nous avons insisté sur les relations politiques assez étroites qui existaient entre les états suisses et certaines villes d'Alsace et de Souabe, dès le dernier quart du ^{xv}^e siècle (4). Il est très probable que, par suite de ces relations, la coutume suisse des donations officielles et privées de vitraux armoriés, se soit étendue aux cités alliées (5). Nous avons rappelé, en outre, l'opinion de M. Lehmann concernant les rapports existant entre des vitraux d'églises suisses et ceux de certaines églises alsaciennes ou badoises. La ressemblance est surtout frappante dans des œuvres datant de la seconde moitié du ^{xv}^e siècle et des premières années du ^{xvi}^e (6). Peut-être trouverions-nous une parenté semblable entre les vitraux suisses et les vitraux profanes de ces mêmes régions, si nous disposions d'un certain nombre d'éléments de comparaison. Bien que, jusqu'à ce jour, on n'ait pas encore constaté à Colmar, Schlettstadt, Strasbourg et Fribourg-en-Brigau un nombre aussi considérable de peintres-verriers que dans des villes suisses (7), les cartons de vitraux profanes provenant des contrées du haut Rhin semblent indiquer que l'usage de ces vitraux, et peut-être aussi la coutume de la donation, y étaient connus vers 1500 (8). Quoi qu'il en soit, presque tous les vitraux profanes conservés actuellement en Alsace sont suisses (9). Il faut donc croire que pendant la première moitié du ^{xvi}^e siècle, grâce à l'élan libérateur qui affranchissait alors l'école de peinture de Bâle, et avec elle l'art suisse en général, de

(1) Voy. Cluny, n° 2088 et n° 2089 (MERSON, *op. cit.*, fig. 108) ; n° 2127-2131 (2130, MERSON, *op. cit.*, fig. 109). — Louvre, F. 241 et 242 ; F. 268-270 (269 reproduit dans l'*Art pour tous*, 1869, p. 969) ; F. 271. — OTTIN, *op. cit.*, fig. 141 ; pl. 33. — WESTLAKE, *op. cit.*, pl. 156 b (pl. 156 c = Louvre, F. 269).

(2) Voy. l'article de M. Müntz, *Guillaume de Marcillat et la peinture sur verre en Italie*, II^e partie, dans la *Revue des Arts décoratifs*, 1890-1891, t. XI, p. 359-374, avec cinq reproductions : deux panneaux de la Bibliothèque laurentienne de Florence, deux vitraux de la Chartreuse de Florence, et un panneau qui se trouve dans une collection particulière ; l'un des deux panneaux de la Bibliothèque laurentienne est reproduit en couleurs et en grand format dans SCHAEFER UND ROSTEUSCHER, *Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1888, gr. in-fol., pl. 45 ; c'est celui que l'on voit aussi dans MERSON, *op. cit.*, fig. 89, avec l'une des fenêtres de la Chartreuse, fig. 90.

(3) Voy. WESTLAKE, *op. cit.*, pl. 156 a et pl. 158.

(4) Voy. ci-dessus, p. 13.

(5) ODTMANN, *op. cit.*, p. 29 et p. 268.

(6) Voy. les planches reproduisant des vitraux de cette époque dans BRÜCK, *Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1902, in-4 et atlas gr. in-fol.

(7) MEYER, *op. cit.*, p. 152 et n. 1.

(8) Voy., par exemple, parmi les dessins de Hans Baldung Grien, dans STIASSNY, *Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens*, Vienne, 1895, in-4 ; TÉREY, *Die Handzeichnungen des Hans Baldung genannt Grien*, Strasbourg, 1896, 3 vol. in-fol.

(9) BRÜCK, *op. cit.*, p. 143 ; la pl. 73 reproduit un grand nombre de vitraux de donateurs alsaciens, exécutés par des maîtres suisses.

l'influence de Dürer et de Hans Baldung (1), l'art suisse du vitrail avait acquis une prépondérance marquée sur l'art des régions avoisinantes. Après le milieu du xvii^e siècle, Strasbourg a possédé toute une colonie d'artistes suisses qui conservaient et répandaient le style en usage dans leur pays (2). Comme il arrivait en outre que des peintres-verriers fixés en Suisse recevaient des commandes des pays rhénans et de l'Allemagne du sud (3), il semble bien que leurs productions se distinguaient par des qualités particulières, ou tout au moins différaient des vitraux que l'on exécutait dans ces régions-là (4).

*
* *

Après avoir considéré les vitraux suisses en tant que produits de leur milieu politique et social, et après les avoir comparés aux vitraux profanes d'autres pays, on aura reconnu qu'ils occupent une place toute spéciale parmi les productions de l'art appliqué ; on tiendra compte, en outre, de l'importance qui revient à ces vitraux comme documents historiques destinés à transmettre par une inscription (ou par les armoiries) et par une date, le souvenir du donateur et de la donation.

Étudier les vitraux suisses uniquement comme œuvres d'art, en n'y voyant que « des blasons d'une tournure pittoresque encadrés de cartouches d'inscriptions », « beaucoup de finesse, une grande fermeté de touche et solidité de couleurs », une « grande énergie de coloration, jointe à un fini qui permet de les regarder à la loupe » ; ou, enfin, n'y chercher que « l'amusement spirituel de la facture et des détails » (5) — tout cela serait leur faire tort. En procédant de cette façon on peut parler, si on veut, de telle ou telle impression que procure quelque détail, mais pour pouvoir porter un jugement d'ensemble, il faut évoquer le milieu et le but auxquels ces vitraux ont été destinés. Alors, on reconnaîtra que la plupart d'entre eux présentent un double intérêt, historique et artistique : Par leur caractère de donation et par la mention des donateurs, ils prennent nécessairement l'importance d'une *inscription* ; en outre, le sujet peint peut servir de document pour l'histoire de la civilisation, spécialement celle du costume. Les qualités artistiques peuvent résider dans le dessin et dans la disposition de l'ensemble d'une part, dans le travail technique du peintre-verrier (mise au point correcte, harmonie complète des couleurs) d'autre part. Il va sans dire que l'impression d'ensemble ne peut être satisfaisante qu'au cas où les deux faces du problème de la mise en œuvre artistique sont traitées avec une maîtrise à peu près égale (6).

*
* *

(1) GANZ, *Die Entwicklung der Basler Malerei im XVI. Jahrhundert*, dans *Basler Jahrbuch 1904*, Bâle, 1904, in-12, p. 260 et suiv.

(2) MEYER, *op. cit.*, p. 216, 226, 259 et 260 ; STOLBERG, *Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke, etc.*, Strasbourg, 1901, in-8, p. 12 et suiv.

(3) En 1563, l'empereur Ferdinand I^{er} commande à L. Ringler, de Bâle, des vitraux pour le collège d'Innsbruck ; voy. GANZ, *op. cit.*, p. 264. — Chr. Murer a des clients à Nuremberg et à Spire ; voy. sa lettre, publiée dans l'*Indicateur d'ant. suisses*, 1885, p. 152. — J. Sprüngli, de Zurich, se rend à plusieurs reprises à Nuremberg pour y exécuter des travaux ; voy. *Archives héraldiques suisses*, 1906, p. 111, note 3, et p. 112 et suiv. — Dans J. von Falke, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes*, Berlin, 1888, in-8, p. 164 (pl. 26) on trouve reproduit le vitrail, daté de 1564, d'un bourgmestre de Kempten (Bavière), portant le monogramme d'Andreas Hör, peintre-verrier saint-gallois.

(4) Quelques vitraux augsbourgeois et nurembergeois sont conservés au musée de Cluny ; voy. *Archives héraldiques suisses*, 1907, fig. 15 et pl. V et VI.

(5) Voy. les textes cités plus haut, p. 20.

(6) Les qualités artistiques sont très variables dans l'ensemble des vitraux suisses, quelquefois elles font même entièrement défaut ; le vitrail n'est alors qu'un document historique.

Dans notre catalogue nous nous sommes efforcé de tenir compte de la nature complexe des vitraux suisses, telle que nous venons de la faire ressortir, et, dans ce but, nous avons procédé de la façon suivante :

Afin de pouvoir assigner aux panneaux du Louvre la place qui leur revient dans l'ensemble des vitraux suisses, nous avons « collationné » les documents artistiques : vitraux et dessins, contemporains de ces panneaux, et dont nous avons pu prendre connaissance, dans les musées et les collections particulières, dans les catalogues de ventes, etc.

En même temps nous nous sommes préoccupé de la personne des donateurs, afin de replacer l'œuvre d'art, jusqu'à un certain point, dans son cadre historique. Nous avons essayé de retrouver ceux d'entre eux qui n'étaient pas encore connus par des publications, en consultant à ce sujet les documents officiels contemporains du vitrail sur lequel apparaissent les personnages.

Ensuite, nous avons cherché des preuves confirmant l'authenticité des blasons figurés à côté des inscriptions. Nous ne pouvions guère nous attendre, dans cette entreprise, à un succès complet, puisque les donateurs appartiennent souvent à des familles roturières. Nous n'avons cependant pas négligé de relever et de blasonner avec soin les armoiries de tous les vitraux étudiés, dans l'espoir que ces indications fourniraient une modeste contribution à l'histoire de l'art héraldique (1).

Dans la *description des objets*, nous noterons ce qui est représenté et inscrit et par quels moyens l'artiste a cherché à atteindre son but. Nous signalerons les mutilations et les restaurations, afin que les intéressés puissent reconstituer ce qui manque ou ce qui a été altéré, et pour que chaque spectateur sache distinguer ce qui est à mettre sur le compte de l'artiste créateur du vitrail de ce dont celui-ci n'est pas responsable.

Dans des *notes critiques* (en petits caractères), nous indiquerons comment nous avons obtenu nos résultats, tout en donnant au lecteur les moyens de contrôler, de refaire et de poursuivre notre travail.

Nous prévoyons l'objection qu'on pourrait nous faire d'avoir concédé, dans l'étude d'un sujet appartenant à l'histoire de l'art, une place trop grande à des questions purement historiques, comme les recherches relatives aux donateurs. Il nous serait facile de nous justifier en rappelant les attributions que nous avons pu définitivement établir en découvrant l'origine du donateur (2).

D'ailleurs, si nous avons procédé autrement, nous aurions renié l'idée directrice à laquelle nous avons subordonné tout ce qui précède, et suivant laquelle *le vitrail suisse est la manifestation d'un art populaire et le produit de conditions sociales et politiques spéciales*.

(1) Nous indiquerons d'emblée que dans la description des blasons nous ne suivrons pas les règles établies au XVII^e siècle par Ménestrier, Palliot, Spener, etc. Les armoiries auxquelles nous avons à faire ne s'y prêteraient guère. Elles sont d'abord antérieures pour la plupart à la codification minutieuse et souvent artificielle des expressions héraldiques, et, en outre, elles ont été composées non par un héraut d'armes, mais le plus souvent par leurs propriétaires, d'après des principes et à l'aide d'éléments qui ne figurent pas dans les archives de l'art héraldique. Il a donc fallu nous résoudre à un compromis, en maintenant les expressions et les tournures consacrées par les héraldistes là où elles étaient applicables, et en ne craignant pas d'adopter, dans d'autres cas, les termes du langage courant.

(2) Plus un vitrail est médiocre, plus nous sommes autorisés à supposer qu'il représente le style local de la région où est domicilié le donateur. Selon toute vraisemblance, on ne recourait à un maître renommé, mais éloigné, que lorsqu'on désirait avoir un vitrail de qualité supérieure. Par bonheur, le faire particulier de ces maîtres importants se révèle à toutes les époques et dans toutes les régions. En conséquence, nous recherchons, dans nos essais d'attribution, l'origine des vitraux qui n'accusent pas nettement la manière d'un artiste connu, dans l'un des ateliers les plus voisins de la localité habitée par le donateur.

CATALOGUE
DES
VITRAUX SUISSES
DU
MUSÉE DU LOUVRE

FORMATION ET COMPOSITION ACTUELLE
DE LA
COLLECTION DES VITRAUX SUISSES
AU
MUSÉE DU LOUVRE

La collection des vitraux suisses exposés au musée du Louvre a été cataloguée, très sommairement, dans la *Notice de la verrerie et des vitraux*, par A. Sauzay (1).

La plus grande partie des objets divers énumérés par M. Sauzay provient de la donation Sauvageot ; il en est de même pour la collection des vitraux suisses, et, en esquisant l'histoire de la collection Sauvageot, on retrace en même temps l'histoire de celle-là.

Alexandre-Ch. Sauvageot, une des figures les plus caractéristiques de tout un groupe d'amateurs d'art de la première moitié du siècle passé, naquit en 1781. Il appartient, comme violoniste, à l'orchestre de l'Opéra à partir de 1800. En 1810, il entra dans l'administration des douanes — sans renoncer pour cela à sa place à l'orchestre — et y resta jusqu'en 1847. Dès son entrée à l'Opéra, il avait fait la connaissance de deux musiciens, dont l'un s'occupait de numismatique, et l'autre de curiosités orientales, et c'est de leur exemple qu'il s'inspira pour passer du rang d'amateur et de collectionneur zélé à celui de bon connaisseur ; le fait que son nom figure dans les collections du Louvre, précisément là où sont réunis les objets d'art les plus précieux du moyen âge et de la Renaissance, prouve suffisamment la sûreté de son jugement.

Des indications fournies par son biographe nous renseignent sur la manière dont la collection fut constituée et sur la façon dont les vitraux suisses peuvent y être entrés : « N'ayant ni le temps, ni la patience de chercher, il achetait toujours, soit dans les plus belles ventes publiques, soit directement chez les marchands les plus en réputation. » Plus loin nous lisons que « M. Sauvageot, naturellement sédentaire, a fort peu voyagé », et que ses absences les plus fréquentes se bornaient à aller à Rouen faire visite à un de ses amis. Ce n'est donc pas les voyages qui pourraient lui avoir fourni l'occasion d'acquérir des vitraux suisses. Il faut en conclure que ceux-ci sont arrivés à Paris par un moyen quelconque, et que M. Sauvageot les y a achetés avant 1856 ; car c'est au commencement de l'année 1856 qu'il fit don de son inestimable collection au Musée du Louvre (2).

(1) Paris, 1867, in-8 ; réimprimée sans changements en 1882.

(2) « 15 janv. 1856. Donation au Musée impérial du Louvre d'une belle et nombreuse collection d'objets d'art recueillie pendant quarante ans, et accueillie par S. M. »

Passage de l'autobiographie de Sauvageot, reproduit comme ceux que nous citons ci-dessus, d'après l'introduction biographique (p. x et xii) d'un catalogue spécial de la collection Sauvageot, dressé par M. Sauzay après

La collection de vitraux suisses du Louvre s'est augmentée, en dehors de la donation Sauvageot, par les acquisitions suivantes : collection Durand, achetée par Charles X le 19 février 1825, et collection Révoil, acquise par le même souverain le 16 avril 1828 (1).

Parmi les 69 vitraux de l'école « suisse-allemande » qu'énumère le catalogue de 1867, et dont le nombre n'a pas augmenté depuis lors, on compte 43 vitraux suisses. Cette série s'est formée seulement à partir de 1825 ; l'inventaire de l'« Ancienne collection », clos le 20 mai 1824, ne comprenait que quelques vitraux hollandais et allemands et celui de la corporation des cordonniers de Strasbourg (Sauzay, F. 231 ; notre n° 28 a). Les acquisitions se sont succédées dans l'ordre suivant :

1825. (Collection Durand)	1, 2; (Sauzay, F. 236, 212) 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10 (<i>Ibid.</i> , 214, 217, 216, 218, 215, 219, 204); 20, 21 (<i>Ibid.</i> , 209, 226); 32, 33 (<i>Ibid.</i> , 207, 198); 35, 36, 37, 38, 39 (<i>Ibid.</i> , 202, 200, 199, 201, 234);	18
1828. (Collection Révoil)	4 (<i>Ibid.</i> , 205);	1
1856. (Donation Sauvageot)	11 (<i>Ibid.</i> , 235); 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 (<i>Ibid.</i> , 213, 220, 223, 225, 221, 206, 222, 224); 22, 23, 24 (<i>Ibid.</i> , 227, 228, 229); 25 (<i>Ibid.</i> , 243); 26, 27, 28 (<i>Ibid.</i> , 230, 203, 232); 29, 30, 31 (<i>Ibid.</i> , 211, 210, 208); 34 (<i>Ibid.</i> , 233); 40, 41, 42, 43 (<i>Ibid.</i> , 265, 266, 264, 267);	24
Total à ce jour.....		<u>43</u>

Pour trouver quelques renseignements sur ces 43 vitraux, il fallait recourir au catalogue de 1867, épuisé depuis longtemps et aujourd'hui très insuffisant ; car, en plus de son extrême brièveté, il n'est pas exempt de fausses lectures et d'interprétations souvent erronées (2).

l'entrée de celle-ci au Musée du Louvre (*Musée impérial du Louvre, catalogue du Musée Sauvageot, 1861, in-8*). — Voy. aussi : *Rapport de M. le Comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les Musées impériaux, suivi d'un relevé sommaire des objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863*, Paris, 1863, in-8.

Deux petits portraits originaux de M. Sauvageot, l'un de 1826, aux deux crayons, par Paul Delaroche, l'autre de 1833, au crayon, par Henriquel-Dupont, sont exposés au musée du Louvre, près d'une fenêtre du « Salon de l'Empereur » (pavillon central de l'aile de la « colonnade »), non loin d'un buste posthume, par Auvray (1863).

Un second ouvrage de M. Sauzay, à peine différent, pour le texte, de celui qui vient d'être cité, et portant le même titre, mais publié en 1863 (in-fol.), contient des planches gravées à l'eau forte par Ed. Lièvre, d'après un certain nombre d'objets de la collection. On y trouve au t. II, pl. 95, nos n° 17 et 18 (SAUZAY F. 206 et F. 222), et pl. 96, notre n° 13, (SAUZAY, F. 220), rendus avec ces légères inexactitudes et ces libertés d'interprétation, qui nous choquent, aujourd'hui que nous sommes habitués à la fidélité rigoureuse de la photographie.

(1) Il n'existe pas de catalogues imprimés de ces deux dernières collections, ni d'autres inventaires que ceux qui ont été dressés lors de leur entrée au Louvre.

(2) La seule publication qui, depuis lors, se soit basée sur les monuments eux-mêmes, et qui donne quelque chose de nouveau, consiste en deux planches de *l'Art pour tous* (1906, pl. 7 et 24), reproduisant avec une courte note les numéros 11 (SAUZAY F. 235) et 21 (*ibid.*, F. 236) de notre catalogue.

Notre n° 4 est cité et reproduit dans un article traitant des armoiries d'Allensbach, qui paraîtra dans les *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung*, t. XXXVII, 1908, in-8.

CATALOGUE

Les vitraux suisses du musée du Louvre sont répartis dans quelques fenêtres du premier étage du vieux Louvre, du côté de la cour.

La plus grande partie (35 n^{os}) se trouve dans les hautes fenêtres du vestibule du Pavillon de l'Horloge, entre la salle La Caze et les Galeries du Mobilier. Un seul panneau (n^o 39) est placé dans la salle des ivoires. Enfin, un certain nombre de pièces existent dans deux salles de la « Colonnade », à savoir : quatre dans celle de la céramique italienne (n^{os} 35 à 38, fenêtre du milieu), et trois dans la salle contiguë dite Chambre de parade (n^{os} 11, 13, 21, dernière fenêtre au sud).

Dans notre catalogue, les fenêtres du vestibule du Pavillon de l'Horloge sont désignées par les lettres V H, et numérotées en chiffres romains dans l'ordre où on les voit en arrivant par l'escalier Henri II ou par la salle La Caze.

Tous les vitraux exposés sont accompagnés d'une étiquette portant le numéro de la série F du catalogue officiel, numéros que nous avons reproduits à côté du numéro d'ordre de notre classement.

Pour la description des sujets, la désignation des côtés (droit et gauche) et des parties symétriques (première et seconde), nous avons suivi partout le principe héraldique, en partant de l'objet décrit et non du spectateur.

Toutes les dimensions sont prises en dedans des plombs.

La liste suivante facilitera le rapprochement entre les vitraux et notre texte, tout en servant de table de concordance entre les numéros du catalogue de Sauzay et ceux de notre classement.

N ^o de notre catalogue.	N ^o du catalogue Sauzay.	Emplacement.	Donateurs.	Date.	Page.
1	236	V H I	Ville de Bremgarten	1510-1520 env.	41-42
2	212	V H I	Heinrich Hug	1516	42-44
3	214	V H III	Burkart von Dankartschwiler	1539	46-47
4	205	V H III	Allensbach	1541	47-49
5	217	V H II	Petrus Babenberg	1540	49-50
6	216	V H II	Gebhart Dornspurger	1540	51-52
7	218	V H II	Joachim Schad	1540	52-53
8	215	V H II	Johann I., évêque de Constance	1540	53-55
9	219	V H III	Schwarzach-Engeli	1546	55-57
10	204	V H II	Jacob-Gartenhuser	1550 env.	57-58
11	235	Chambre de parade	Tamann-Fleckenstein	1530 env.	59-60
12	213	V H II	État d'Uri	1538	61-62
13	220	Chambre de parade	État de Zoug	1546	62-63

N° de notre catalogue.	N° du catalogue Sauzay.	Emplacement.	Donateurs.	Date.	Page.
14	223	V H II	État de Schwiz	1557	64-65
15	225	V H II	État d'Uri	1568	65-66
16	221	V H II	Vogt von Oberwil	1550	66-67
17	206	V H II	Barthlime Linck	1553	67-69
18	222	V H I	Peter Ruedy	1550	69-70
19	224	V H II	Mettler-Meister	1560	70-71
20	209	V H II	Gessner-Bullinger-Keller	1561	73-74
21	226	Chambre de parade	Wädenswil	1572	74-76
22	227		Frères Kuntz	1597	76-77
23	228		Rellstab-Hottinger	1604	78
24	229	V H I	Rottenschwiler-Schmid	1613	79-80
25	243	V H II	Cordier H. D.	1612	80-81
26	230	V H I	Ueli Am Büel	1615	81-82
27	203	V H I	Martin Nüsslin	1628	82-83
28	232	V H I	Erhart Wirtz	1630	83-84
28 ^a	231	V H II	Cordonniers de Strasbourg	1628	84-85
29	211	V H III	Chr. Zolinger	1640	86-87
30	210	V H III	Jac. Hüsser	1640	87
31	208	V H III	Ulr. Wolf	1640	88
32	207	V H III	Engeler-Hammlberger	1641	89-90
33	198	V H I	Müller-Wyss	1647	90-91
34	233	V H I	Ville de Sursee	1639	92-93
35	202	Salle de la céramique italienne	Heinr. Kraft	1667	94
36	200		G. Tannhuser	1667	94
37	199		Nicol. Lang	1667	95
38	201	Salle des ivoires	Joh. Jac. Bircher	1667	95
39	234		Dürler-Pfyffer	1700 env.	96
40	265	V H I	An d. Allmend-Segesser	1695	99
41	266	V H I	Probstätt-Düring	1695	100
42	264	V H III	B. J. Rauff	1695	101
43	267	V H III	Balthasar-Schumacher	1696	101

N^{os} 1 et 2

DEUX GRANDS PANNEAUX A ARMOIRIES

(COMMENCEMENT DU XVI^e SIÈCLE)

Encore très proches de l'époque où l'on ne connaissait le vitrail à armoiries, dans les églises, qu'à titre d'accessoire ajouté par le donateur au bas d'une baie à sujet religieux, ces deux vitraux ne possèdent toutefois pas d'indices spéciaux qui permettraient de leur attribuer un pareil caractère; il est probable qu'ils appartiennent plutôt (le second en tout cas) à la classe des vitraux d'église à sujets purement héraldiques, c'est-à-dire des vitraux profanes se suffisant à eux-mêmes, où les armes du donateur constituent toute la donation.

Technique primitive, employant uniquement la grisaille et le jaune d'argent à côté des verres colorés ; le verre doublé et usé est encore rare, on ne le rencontre que dans le lion rouge sur fond blanc de l'écu du numéro 1.

Comme exemple de vitraux d'église à armoiries sur le point de se détacher du vitrail religieux, dont ils indiquent le donateur, et de devenir tout à fait indépendants, voy. la verrière de Hans von Erlach, datée de 1515, dans l'église de Jegenstorf, reproduite dans LEHMANN, *op. cit.*, fig. 36 (voy. notre introduction, p. 15).

1. Vitrail de municipalité (*École de Berne, 1510-1520*).

Sauzay, F. 236. — V. H. I. — L. 0,42 ; h. 0,83.

Les armoiries de la ville de Bremgarten représentées comme celles d'une ville libre et immédiate.

L'écu principal (l. 0,18 ; h. 0,195) au bas et au centre, est sommé d'un second, plus petit (l. 0,125 ; h. 0,135). Deux lions affrontés (h. 0,55), dressés chacun sur la jambe postérieure gauche, appuient leur patte postérieure droite sur les coins du grand écu. De leurs pattes de devant, ils soutiennent l'écu supérieur et, au-dessus de celui-ci, la couronne impériale. Ce sujet héraldique se détache sur un fond sombre, damassé de rouge sur noir en linéaments très fins, qui sont grattés ou dessinés dans une couche noire, complètement opaque, dont a été enduit le verre rouge.

L'encadrement est asymétrique, parce que notre vitrail ne représente que la partie gauche d'une fenêtre composée d'au moins deux compartiments. Exécuté sur fond clair, en grisaille et jaune d'argent, le cadre consiste (sur le côté gauche seulement) en une colonnette (h. 0,33), placée sur un socle assez haut (l. 0,06 ; h. 0,27). La ligne verticale qu'elle constitue se prolonge, grâce à une figure d'homme nu (h. 0,19) debout sur le chapiteau, marchant vers la droite et tenant dans ses bras un corps de femme morte ou évanouie ; près du pied gauche de ce personnage, une branche d'arbre s'élance vers l'angle droit du vitrail, en formant la moitié d'un arc et en remplissant d'un feuillage fantaisiste et mouvementé tout l'espace compris entre elle et le bord supérieur du vitrail.

L'écu principal (inférieur) porte :

D'argent au lion de gueules, armé, vilené et allumé d'argent.

Ce sont les armes de la ville de Bremgarten (canton d'Argovie).

Le petit écu, moderne, remplace celui du Saint-Empire, qui constitue, avec la couronne impériale et les lions comme supports, l'ensemble des insignes impériaux au-dessous desquels les états, les villes et jusqu'à certaines communes rurales de la Confédération suisse continuaient à placer leurs armes, malgré la guerre de 1499, et même après le traité de Westphalie.

Dans son état actuel de conservation, qui est très mauvais, le vitrail garde quelque chose de la grandeur de son style. Le regard est attiré par la ligne que forment les jambes tendues et les corps dressés des deux lions avec leurs pattes soutenant la couronne, où s'achève cette disposition pyramidale. Les têtes, aux crinières soigneusement stylisées, font contrepoids à la couronne de la manière la plus heureuse. Ce vitrail est un bel exemple du style de transition, et il peut donner, en particulier, une idée du caractère des œuvres de l'école bernoise. Dans les deux supports et dans le fragment d'arc du haut, c'est encore l'esprit gothique qui règne ; mais, dans l'ornementation et dans la forme de la colonnette et de son socle, de même que dans les deux figures humaines, on reconnaît un art nouveau.

A part le petit écu et le bord inférieur du vitrail, qui ne sont tous deux que des accommodages fantaisistes, le tiers du panneau environ, aussi bien dans le fond que dans les lions et l'encadrement, renferme des restaurations relativement habiles. La cuisse droite et le ventre du lion de gauche font, cependant, à cet égard, une regrettable exception. Un réseau très serré et irrégulier de plombs supplémentaires sillonne toute la surface du panneau.

Pour la disposition, voy. par exemple le vitrail en deux parties exposé au musée national suisse, à Zurich, sous le n° 9, salle xv, *die gemein lantvogly zuo Frowenfeld 1517*, et les autres exemples cités dans notre introduction, p. 16.

Pour le dessin des supports, voy. dans la collection Wyss déjà citée, vol. I, n° 9.

En ce qui concerne les insignes impériaux, voy. aux vitraux d'état du Louvre, n° 12, 14, 15, et, en outre, le n° 21; au musée de Cluny, les deux vitraux bernois, n° 2047 et 2048, les n° 2049 et 2075, et encore le n° 2100, ce dernier, daté de 1659, et, par conséquent, postérieur au traité de Westphalie.

L'origine récente du petit écu peut être prouvée avec une certitude absolue, grâce aux particularités de la technique; c'est un morceau de verre incolore dépoli (pour mieux faire adhérer les couleurs?) sur lequel a été appliqué, à côté d'un bleu fait d'une sorte d'émail lourd et inégal, une couleur qui devrait être du vert, mais qui n'est qu'un brun ou jaune verdâtre; la surface de ces deux teintes, qui n'ont aucun éclat et sont à peine transparentes, est granuleuse, presque poreuse; en outre, le soi-disant vert se trouve appliqué sur le côté tourné vers le spectateur, contrairement à l'usage. On remarquera de même le dessin tout à fait xix^e siècle, principalement dans l'attitude et la tête de l'ange. Si l'exécution est moderne, le sujet ne l'est pas moins. L'écu porte: D'argent à un ange vêtu d'azur tenant de la main gauche une épée nue, et posé sur une montagne de trois coupeaux de sinople. Or, ces armoiries n'existent pas en Suisse, et même, si elles appartenaient à un de ses couvents — ce qui n'est pourtant pas le cas, voy. par exemple les armes d'Engelberg, dans *Gautier, Armorial historique des villes et des bourgs de la Suisse* (Neuchâtel, 1895, in-4), p. 29 — leur présence entre l'écu de Bremgarten et la couronne de l'Empire soutenue par les lions, supports réservés à l'écu impérial par une tradition invariable, resterait énigmatique. Elles doivent avoir été copiées quelque part ou, plutôt, avoir été inventées par un peintre-verrier-restaurateur.

2. Vitrail de personnage privé (*École de Bâle, 1516*).

Sauzay, F. 212. — V. H. I. — L. 0,45; h. 0,845.

Le vitrail représente des armoiries dans un encadrement renaissance.

Cet encadrement, en grisaille, pourrait très bien figurer en relief sur une pierre funéraire. Il est formé par deux colonnettes simples et sveltes, dont le fût sort d'un calice stylisé, qui supportent sur leurs chapiteaux très sommaires des vases décoratifs. Derrière ceux-ci, prend naissance la voûte en ogive, qui soutient un pan de mur décoré, en manière de bas-relief, d'une coupe remplie de fruits, que des guirlandes relient aux vases susdits.

Le motif héraldique enfermé dans cet encadrement est d'une grande beauté. L'écu, penché légèrement vers la droite, repose sur une terrasse de gazon; moderne quant à son contenu, son contour affecte la forme du large écu allemand, avec échancrure sur le côté droit. Il est sommé d'un casque fermé, entouré de magnifiques lambrequins, qui ne sont guère encore que deux minces bandes s'élargissant peu à peu et se divisant enfin en trois feuilles gothiques recourbées, comme le voulaient les usages héraldiques vers la fin du xv^e siècle; mais elles s'entrecroisent et s'enroulent entre l'écu et le cadre dans un mouvement d'élégance et de souplesse qui était incompatible avec la raideur nerveuse et la fougue débordante du style gothique avancé.

Les lambrequins, le casque et l'écu remplissent à peu près toute la moitié inférieure de l'ouverture du cadre (l. 0,36; h. 0,68); le cimier occupe la moitié gauche de la partie supérieure. Dans l'espace resté libre (l. 0,16; h. 0,20 env.), un fond de paysage est dessiné sur du verre bleu à l'aide de grisaille et de jaune d'argent; il représente un fleuve ou un lac aux rivages boisés, avec des montagnes à l'arrière-plan. Cette échappée, ainsi que le fragment de forêt apparaissant à gauche, derrière le cimier, et les touffes d'herbe à côté de la pointe de l'écu, forment un ensemble, qui remplace le fond purement ornemental jusqu'alors traditionnel.

L'écu, restauré, peut être identifié avec celui des Hug, famille bourgeoise de Bâle:

D'argent à un arbre de trois feuilles de sinople mouvant d'une montagne de trois coupeaux du même.

Les parties originales appartiennent aux armoiries de la famille noble des Hug von Sulz, dont quelques membres étaient domiciliés et naturalisés à Bâle:

Lambrequins : *de sable et d'or.*

Cimier : *un cygne d'or au vol de sable semé de flammes (sous forme de feuilles de tilleuls) d'or, naissant du casque.*

Entre les bases des colonnettes, sur une banderole (h. 0,05) s'enroulant aux extrémités, l'inscription en lettres gothiques minuscules :

Heinrich • hug • Anno • 1516

(Henri Hug, l'an 1516).

Heinrich Hug ou Hugly von Sulz apparaît comme bourgeois et habitant de Bâle, de 1488 jusque vers 1540.

Dans le dessin des parties héraldiques, outre les lambrequins, on admirera les deux ailes du cygne, peintes sur du verre jaune entièrement recouvert de grisaille noire, dans laquelle tous les détails du plumage, ainsi que les feuilles de tilleul, ont été grattés à la pointe. Le paysage bleu du fond, sous un vaste ciel, semble être une des caractéristiques de l'école de Bâle à cette époque.

L'encadrement ne révèle pas la même maîtrise. Composé un peu timidement d'éléments que venait d'apporter le nouvel art de la Renaissance, il remplit bien son rôle, mais ne possède rien de très original.

La tonalité de l'ensemble est déterminée par l'absence complète de tons rouges et par l'importance des surfaces sombres (lambrequins, cimier).

Outre l'écu, un petit triangle dans l'inscription, deux morceaux remplissant l'angle supérieur droit (l. 0,08 ; h. 0,20) et quelques fragments beaucoup plus minimes en d'autres endroits de l'encadrement, sont des restaurations. Deux douzaines et demie de plombs supplémentaires.

Quoique, en 1516, Holbein le jeune se trouvât à Bâle depuis un an déjà, rien ne donne à penser que des rapports directs aient existé entre ce grand artiste et l'auteur de notre vitrail ; il semble plutôt que ce vitrail soit le produit d'un de ces ateliers de peintres-verriers qui travaillaient à Bâle avant l'arrivée d'Holbein (GANZ, *Entwicklung der Basler Malerei im XVI. Jahrh.*, dans *Basler Jahrbuch*, Bâle, 1904, in-12, p. 264 et suiv.), et qui n'abandonnèrent que lentement leurs traditions propres sous l'influence du style développé par le jeune novateur. Un encadrement de la main d'Holbein n'aurait certainement pas eu cette raideur, on pourrait presque dire cette pauvreté.

Il est plus naturel de rapprocher notre vitrail de la célèbre série des vitraux d'état de l'hôtel de ville de Bâle, œuvres du maître Anthoni Glaser, datées de 1519. Et on y trouvera, en effet, le fond constitué par un paysage sur verre bleu, les encadrements en grisaille imitant la pierre sculptée, et la tonalité foncée, presque sombre, du motif central. Mais, quoique postérieurs, ces vitraux-ci semblent, avec leur ornementation fantastique et surchargée, tenir encore beaucoup plus du gothique que notre panneau.

Il existe une famille Hug, dont plusieurs branches furent anoblies postérieurement à notre vitrail, au milieu ou vers la fin du xvi^e siècle (voy. KINDLER VON KNOBLOCH, *Oberbadisches Geschlechterbuch*, vol. II, Heidelberg, 1898, in-4, article Hug, n^o 10, 11, 12), et dont on trouve des représentants à Bâle ainsi que de l'autre côté du Rhin, dans quelques villes badoises. L'écu de cette famille se voit, par exemple, sur le grand tableau contenant les noms et les armes des maîtres de tir, dans la Maison de Tir à Bâle, connue elle aussi pour ses vitraux ; le blason y porte : *d'argent à un arbre de trois feuilles de sinople mouvant d'une montagne de trois coupeaux du même.*

A Bâle également, il existait la famille noble des Hug von Sulz (KINDLER VON KNOBLOCH, *op. cit.*, II, p. 154, n^o 8 et *Archives héraldiques suisses*, 1897, p. 53). Le blason de cette famille a été conféré en 1467 à Jost Hug von Sulz, père de notre donateur, par l'empereur Frédéric III, sous la forme suivante : *D'or à une tête d'aigle arrachée de sable becquée et couronnée d'or ; lambrequins de sable et d'or ; cimier un cygne d'or issant du casque (ou un col de cygne d'or) becqué de gueules, au vol de sable semé de feuilles de tilleul d'or.* La chronique bâloise de Wurstisen, datant du xvi^e siècle et conservée en manuscrit original aux archives cantonales de Bâle, reproduit le col de cygne du cimier *becqué d'or*, comme il figure sur notre vitrail.

C'est probablement en Suisse, avant que la pièce ait été acquise pour la collection Durand (voy. ci-dessus, p. 38), qu'un restaurateur, ignorant les armes de la famille éteinte des Hug von Sulz, a remplacé l'écu disparu de cette famille par celui de la famille Hug, florissante encore à Bâle.

En l'examinant de près, on voit bien que l'écu actuel ne peut pas dater du xvi^e siècle. Le damassé reproduit assez bien un beau modèle, mais la montagne et son arbre sont à peine reconnaissables et d'un dessin vraiment peu héraldique. A côté des deux beaux verts que contient le paysage — l'un en verre teint, l'autre obtenu par l'application de jaune sur le verre blanc — cet écu présente aux endroits où il faudrait du vert, un jaune terne et verdâtre qui rappelle les couleurs faibles du petit écu du n^o 1.

Sur la personne du donateur, les archives cantonales de Bâle donnent des renseignements abondants :

1456, Jost Hug von Sulz, le père du donateur, devient bourgeois de Bâle (*Roles Buch*) ;

1467, Jost Hug reçoit les armoiries indiquées plus haut pour lui et pour ses descendants légitimes (KINDLER VON KNOBLOCH, *loc. cit.*, et *Archives héraldiques*, 1897, p. 83) ;

1488, Heinrich Hug apparaît à côté de son père Jost (*Urteilsbuch*) ;

1498, Heinrich Hug est marié avec Verena Zangenberg (*Urteilsbuch*), veuve de Nicl. Bischof, depuis 1487, (voy. *Archives héraldiques*, 1904, p. 113).

Dans le *Historisches Grundbuch der Stadt Basel* (conservé aux mêmes archives) Heinrich Hug, « Junker », est mentionné comme propriétaire d'une maison au « Spalenberg », de 1499 à 1535, et d'une autre à « l'Eisengasse », en 1520 et en 1521.

Des chartes se rapportant à lui sont conservées aux mêmes archives :

1535, 21 septembre (Stadt-Urkunden, n° 3003) ; 1536, 10 août (n° 3010) ; 1538, 25 juillet (n° 3038). Tous les sceaux de ces documents présentent sur l'écu la *tête d'aigle*.

N^{os} 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9

SEPT VITRAUX D'UN MAÎTRE DE LA RÉGION DE CONSTANCE

OU DES ENVIRONS DU LAC DE CONSTANCE

De dimensions assez grandes et de surface presque carrée, ces vitraux étaient probablement destinés à remplir entièrement l'espace entre deux meneaux, dans le haut des fenêtres d'une salle de conseil ou d'un réfectoire, à Constance, dans l'île de Reichenau ou dans le voisinage. Tous les donateurs appartiennent à un cercle bien délimité. Ce sont : le beau-frère d'un abbé de Reichenau, une commune située en face de l'île, sur la rive septentrionale de l'Untersee, les abbés des deux couvents les plus rapprochés de Constance, un prévôt du chapitre et l'évêque de Constance, qui venait d'acquérir la juridiction du couvent de Reichenau, enfin un patricien de Constance.

L'influence de la manière allemande se fait quelque peu sentir dans cette série, soit dans les figures des donateurs et patrons, soit dans les petites scènes qui les accompagnent ; elle s'explique tout naturellement par ce fait que le lieu d'origine des vitraux — probablement peu éloigné de leur lieu de destination — est situé dans la zone où les traditions suisses, notamment celles de Bâle, Zurich, Schaffhouse, et l'art des villes de la haute Allemagne, se rencontrent et se mêlent ; ce lieu d'origine pourrait même se trouver en territoire allemand. On observe une certaine parenté avec le style des orfèvres-graveurs et des illustrateurs de la haute Allemagne, comme les Hans-Sebald Beham, les Hans Burgkmair, les Springinklee, les Schöffelin et d'autres, ainsi que des réminiscences de leur répertoire de formes ; mais ces éléments sont combinés d'une façon plutôt superficielle et incohérente. Quelque intéressants et variés que soient les détails décoratifs, on remarque bientôt l'insuffisance de la construction architectonique, si on ne se laisse pas détourner par la beauté des couleurs, qui, s'équilibrant mutuellement, forment, au contraire, une harmonie étudiée. C'est là, et peut-être encore davantage dans l'exécution nerveuse et réaliste des visages que s'affirme un art franc et dégagé, tout à fait maître de ses moyens d'expression.

La disposition suit un schéma peu compliqué et d'un emploi courant. Le blason, toujours grand et mis en évidence, occupe la meilleure place au centre du vitrail, accompagné du donateur ou de personnages sacrés comme tenants, le tout se détachant sur un fond de verre teint rouge ou bleu, grossièrement damassé au pochoir. Immédiatement au-dessous de l'écu se trouvent les noms et qualités du donateur, en gros caractères gothiques. Un encadrement architectonique, d'un aspect général toujours semblable — deux lourds piliers reliés entre eux par un arc surbaissé, trop faible et mal assis — entoure le motif central. Sur les faces des piliers, de leurs socles et chapiteaux, ou

aux différents étages qu'ils forment, lorsqu'ils ne sont représentés que par une sorte d'armature, (voy. nos 6, 8 et 9), les peintres ont imaginé des motifs de décoration d'une grande variété, dans un style intéressant, sinon amusant, mais parfois mal ordonné. Au-dessus des piliers et de l'arc, on retrouve encore de petits tableaux, toujours exécutés dans des dimensions beaucoup plus modestes que les figures du centre, et d'ordinaire en grisaille et jaune d'argent seulement, de sorte que, avec leur dessin relativement simple et leurs grandes surfaces colorées, lesdites figures prédominent, comme il convient.

La technique du coloris est celle de la première moitié du xvi^e siècle, sans emploi d'émaux. Le bleu profond des socles ou de l'arc et le beau rouge qui, dans la plupart des cas, sert de fond à la partie centrale, donnent une note caractéristique apparaissant plus ou moins puissamment dans chacun des six spécimens. Les deux jaunes — l'un pâle et clair, l'autre plus foncé, presque orange — des dorures, des nimbes, des armoiries, et ceux qu'on trouve dans les petites scènes, égayent l'ensemble, soutenus par les blancs des chairs et par les fonds, les vêtements et les paysages incolores des petites scènes. Quelques teintes intermédiaires : vert clair, mauve, violet, ménagent par endroits les transitions trop brusques.

Ce serait donner trop d'importance à l'histoire purement politique, que de vouloir exclure de la présente liste, des vitraux qui ont pu être exécutés à Constance, sous prétexte que cette ville n'a jamais fait partie de la Confédération suisse. Il est d'ailleurs facile, précisément pour la première moitié du xvi^e siècle, de démontrer que les relations étroites, existant entre Constance et les états confédérés, suffisent à expliquer l'extension d'une coutume suisse à cette cité toute voisine, et à montrer que des commandes ont pu être faites par ses habitants à des maîtres suisses, ou que des ateliers locaux, fondés sur la tradition des ateliers suisses et subissant une certaine influence allemande, ont pu y exister. D'un côté, en effet, le diocèse de Constance s'étendait jusqu'au centre de la Suisse — fait dont résultaient des rapports permanents de l'évêque avec tous les cantons orientaux, avant la Réforme, et, plus tard, avec le parti catholique de la Confédération (DIERAUER, *op. cit.*, vol. III, p. 21, 121, 190). De l'autre côté, la ville de Constance, libre et protestante jusqu'en 1548, prenait part à la politique générale du parti protestant; elle contracta même une alliance avec Zurich (*Ibid.*, p. 116, 205). Ce n'est qu'en 1548, lors du châtiment cruel infligé à cette ville par l'empereur, que la neutralité trop rigoureusement observée par la Confédération suisse devint une des causes de la soumission de Constance à la domination autrichienne, qui brisa tous les liens ayant jusqu'alors existé.

Un autre argument qu'on peut invoquer pour classer dans l'école suisse ces vitraux de provenance « constancienne », c'est l'ignorance complète dans laquelle on se trouve au sujet des peintres-verriers de Constance. Soit que les matériaux fassent défaut, soit qu'on n'ait pas encore fait les recherches nécessaires, on n'a publié que quelques noms, et même, parmi ceux-ci, on rencontre, pour ne parler que de la seconde moitié du xvi^e siècle, quatre maîtres-verriers venus de Suisse (Ph. RUPPERT, *Die Glasmalerei in Konstanz*, dans *Konstanzer geschichtliche Beiträge*, 2^e fasc., Constance, 1890, in-8, et LAIBLE, *Geschichte der Stadt Konstanz*, Constance, 1896, in-8).

En outre, il existe des vitraux antérieurs aux nôtres, provenant en partie des mêmes donateurs, qui sont considérés par tout le monde comme des vitraux suisses. Ils présentent déjà les éléments et la disposition que nous observons dans les vitraux qui nous occupent en ce moment (nos 3 à 9 de la collection du Louvre). Voy. par exemple le n° 50 du musée historique de Bâle (Petrus Babenberg, 1516), pour la figure de sainte Anne de notre n° 5, et les vitraux *b* (Hugo von Hohenlandenberg, évêque de Constance, 1521) et *d* (Petrus Babenberg, 1521) dans la seconde fenêtre de la salle ix du musée national à Zurich, pour la disposition de l'encadrement.

Le musée historique de Saint-Gall possède cinq vitraux à peu près contemporains de nos nos 3 à 8, qu'ils rappellent par toutes leurs particularités; ils forment peut-être le trait d'union entre ceux-ci et le n° 9 de la collection du Louvre. Le donateur du premier, qui est daté de 1538, est le fils d'un conseiller de Constance; il signe :

1. Onofrius Hürüss, 1538, Katherina Echingerin. — Les donateurs des quatre suivants appartiennent à la basse noblesse de la Suisse orientale ou à des familles Saint-Galloises :

2. Bath rudolf Vom Rabenstein genand Mettelin, 1543, Martha vom Rabenstein geborne von Schönnow.

3. Jochim Von Ravenstein genent Mötely [15] 43.

4. Hanns Sailler (sans date, mais même époque).

5. Erasmus Lengenhager, 1543.

Ces 5 exemplaires proviennent, d'après les indications de M. le conservateur du musée de Saint-Gall, de l'église de Hundwil (canton d'Appenzell).

Les vitraux du musée de Saint-Gall, dont l'étroite parenté avec ceux du Louvre est incontestable, transforment presque en une certitude la probabilité que ceux-ci soient l'œuvre d'un maître de Constance (travaillant selon la tradition des maîtres suisses), puisqu'il a été constaté (MEYER, *op. cit.*, p. 289) que le conseil de la ville de Saint-Gall faisait exécuter à Constance, jusqu'en 1550, les vitraux dont il avait besoin pour ses donations;

cela prouve qu'il n'y avait pas d'atelier de peintre-verrier plus rapproché, et que les particuliers, comme nos donateurs Mötteli, Lengenhager, etc., étaient sans doute obligés d'agir de même façon que les autorités.

Quant aux n^{os} 3 à 8 du Louvre, si rapprochés les uns des autres par leurs qualités extérieures et par les relations existant entre leurs donateurs, on remarque que tous sont entrés au musée avec la collection Durand, sauf le n^o 4 qui faisait partie de la collection Révoil; un heureux hasard semble ainsi avoir replacé ce dernier dans la série, dont il avait été séparé pendant un certain temps; ce hasard serait extraordinaire, si l'on ne supposait pas que la séparation ne s'est produite qu'à la sortie du magasin d'un antiquaire parisien. Car il est probable que les vitraux avaient voyagé ensemble; ils doivent être arrivés à Paris au plus tard en 1824, puisque la collection Durand fut acquise le 25 février 1825. Or, on lit dans l'ouvrage de Ruppert, cité tout à l'heure, que la commune de Reichenau a vendu, en 1823, au prix de 160 florins, 30 vitraux peints provenant de sa maison communale, et qui partirent pour Bâle. Nos n^{os} 3 à 8, ou 3 à 9, ont donc pu arriver à Paris précisément pour être achetés par Durand et Révoil et pour trouver, immédiatement après, un bon et sûr asile au Louvre, mais séparés, malheureusement, des 23 ou 24 vitraux qui complétaient la série.

3. Vitrail de personnage privé (*Atelier de Constance, 1539*).

Sauzay, F. 214. — V. H. III. — L. 0,39; h. 0,43.

Dans le vide (l. 0,27; h. 0,33) de l'encadrement, un chevalier (h. 0,28) est debout à côté de ses armoiries (h. 0,24) placées comme lui-même sur un carrelage vert, au-devant d'un fond damassé rouge et noir.

Un arc surbaissé, formé d'un simple bandeau (l. 0,03), limite ce sujet dans le haut; il porte, enlevé dans une couche de grisaille noire appliquée sur le verre violet foncé, un double rinceau sortant d'une coupe de fruits; au-dessous de ce bandeau, c'est-à-dire sur l'intrados de la voûte — dont la représentation en perspective n'est pas très réussie — on distingue trois rosaces séparées par deux ouvertures circulaires. L'arc repose de chaque côté sur une modeste architrave en verre bleu soutenue par un pilier carré et une colonne dessinés en perspective, la colonne (h. 0,215) étant plus rapprochée du bord du vitrail. Le fût des deux colonnes (type de la colonne en candélabre) se compose d'éléments de dimensions et de décoration variées.

Un peu au-dessous du chapiteau, un enfant embrasse le fût de la colonne, en s'efforçant de grimper. Le socle, qui devrait supporter le pilier et la colonne, en faisant pendant à l'architrave qui les surmonte, a la forme d'un cube et soutient très bien la colonne, tandis que le pilier manque de soubassement; ce socle est exécuté en verre bleu doublé et orné, sur les deux faces visibles, de panneaux — à fond blanc usé dans la doublure bleue — dont celui de devant présente le dessin d'un monstre bizarre. L'arc n'atteignant pas le bord supérieur du vitrail, on a pu placer à son sommet un lion couché, dessiné sur du verre jaune; il sépare les deux scènes de combat, très mouvementées, peintes en grisaille et jaune sur fond incolore, aux angles du vitrail; de chaque côté on voit deux hommes à cheval, dont l'un entièrement nu, mais armé — à l'angle droit d'un sabre turc, à gauche d'une lance — attaque un adversaire couvert d'une riche armure à l'antique, mais dépourvu d'armes offensives, et dans les deux cas ce dernier semble succomber. Ces deux sujets guerriers, destinés à mettre en lumière la supériorité du courage actif et offensif, ne sont pas sans rapport avec la personne du donateur représenté dans le panneau principal. C'est un chevalier souabe, membre de la société de tournoi *Zum Fisch und Falken unter Sankt Jörgen Schild* (au Poisson et au Faucon sous l'écu de Saint-Georges), comme l'indiquent les insignes (h. 0,055) qui se détachent en blanc sur le damassé, entre le donateur et les armoiries, et qui consistent en un cercle chargé d'une croix pattée, auquel est suspendu par des chaînettes un faucon tenant une massue, affronté à un poisson armé d'une épée.

Le personnage, habillé de fer de pied en cape, a enlevé son casque de tournoi; on aperçoit celui-ci, orné de longues plumes et posé sur le sol, à travers les jambes légèrement écartées du chevalier; ce dernier porte comme coiffure une barrette également ornée de plumes, mais moins

grandes, placée de manière à servir uniquement de fond à une tête expressive et énergique. Le cou, les épaules, les bras, la poitrine et les jambes sont protégés par de larges plaques de fer resplendissantes ; au bas de la cuirasse, apparaît la jupe de la tunique d'armes, qui tombe en plis parallèles, de la ceinture jusqu'aux genoux.

L'écu (h. 0,11) porte :

De sable à une fleur de lis d'or (fleur de lis de forme spéciale, le fleuron du milieu étant remplacé par un bâton trèflé).

Lambrequins : *de sable et d'or*.

Cimier : *la fleur de lis de l'écu posée sur un coussin de gueules garni d'or*.

Au-dessous des armoiries, sur fond incolore, l'inscription en minuscules gothiques :

Burckart - Von Danck
Hartschwiler 1539

(Burcard de Danketsweiler, 1539).

Burkard von Danketsweiler ou Dankenschweil (Wurtemberg, « Oberamt » Ravensburg, commune de Hasenweiler), zu Immenstaad (grand-duché de Bade, district d'Überlingen, sur le lac de Constance), Helmsdorf und Wannenhäusern (localités près d'Immenstaad), fut le beau-frère du dernier abbé de Reichenau, Markus von Knöringen ; après que ce couvent eût été soumis à l'autorité de l'évêque de Constance, en 1540, il en devint l'« obervogt » (grand-bailli).

Notre vitrail offre, avec les six suivants, un exemple typique du procédé primitif n'employant que les verres colorés et doublés, et fait bien voir les effets qu'on en peut tirer. Dans le panneau central, par exemple, il n'y a que les verres bleu, jaune, rouge, ce dernier servant de fond, avec de la grisaille noire, pour le damassé. Dans les insignes de la société au « Poisson et au Faucon », en blanc, la doublure a été enlevée, de même pour le cimier et les boutons du coussin qui le supporte, mais pour ceux-ci le fond blanc mis à nu a dû être reteint avec du jaune d'argent. En ce qui concerne les lambrequins et l'écu, on a couvert d'une couche noire deux morceaux de verre jaune foncé, et on l'a enlevée ensuite aux endroits où il fallait du jaune. Le casque couronnant l'écu, et le donateur tout entier, sont dessinés sur du verre bleu clair, les blancs du visage, du poignard et de la poignée de l'épée ayant été obtenus en usant et en enlevant la couche colorée du verre doublé ; le vert de la tunique est l'effet d'une application de jaune d'argent sur ce même verre bleu.

Deux plombs supplémentaires (long. 0,08) traversent, l'un la jambe droite du donateur, l'autre le cimier. Il en est d'autres, moins grands, dans le haut, au centre.

Pour l'encadrement, conf. le n° 7.

Sur la société de chevalerie « au Poisson et au Faucon sous l'écu de Saint-Georges », voy. GANZ, *Archives héraldiques*, 1905, p. 13, et surtout 1906, p. 18, 19, 22.

Sur le donateur, voy. KINDLER VON KNOBLOCH, *op. cit.*, vol. I, p. 196 ; par sa femme, Corona von Knöringen, il fut, comme nous l'avons dit, le beau-frère de Markus von Knöringen, abbé de Reichenau jusqu'en 1540.

4. Vitrail de municipalité (*Atelier de Constance, 1541*).

Sauzay, F. 205. — V. H. III. — L. 0,395 ; h. 0,415.

Pour la disposition du motif central, ce vitrail ressemble au précédent, avec ces seules différences que le chevalier donateur est remplacé par un saint patron, et que celui-ci, comme les armoiries, n'est plus debout sur un carreau dallé, mais sur le bord inférieur du vitrail, tandis que l'écu est dressé sur le bord supérieur d'un cartouche, immédiatement devant le fond rouge damassé.

Les deux supports de l'arc, qui sont ici deux piliers carrés, sont d'une construction plus massive et plus vraisemblable que les éléments correspondants du numéro 3 ; leur fût (l. 0,05 ; h. 0,15) porte sur le

devant un dessin en grisaille et en jaune imitant un bas-relief, qui représente une sorte de candélabre sur lequel un cavalier fait cabrer son cheval et salue de la main droite levée. Les socles, bleus foncés comme les chapiteaux, sont décorés d'êtres fabuleux ; sur les chapiteaux, on voit une chouette aux ailes déployées. L'arc, très léger, consiste en un bandeau (large de 0,02) s'enroulant aux extrémités, vers l'intrados, en volutes qui ne font que toucher les bords les plus rapprochés des chapiteaux. Au milieu de l'arc on lit, sur un petit cartouche, la date :

1541

Le haut du vitrail (h. 0,08 aux extrémités, 0,035 au centre) présente deux scènes très intéressantes : deux groupes de lansquenets bien vêtus, de taille vigoureuse et aux traits robustes, se livrant à des jeux qui sont pratiqués encore aujourd'hui sous une forme peu modifiée. A droite, l'un de ces guerriers est sur le point de faire rouler sa boule contre des quilles d'un aspect particulier ; derrière lui, deux de ses compagnons attendent l'effet de son coup. A gauche, trois autres lansquenets sont rassemblés autour d'une table échiquetée pourvue d'un haut rebord, sur laquelle l'un d'eux fait tomber une petite boule par l'ouverture d'un entonnoir suspendu au-dessus du milieu de la table.

Le cartouche au-dessous de l'écu contient en caractères gothiques minuscules l'inscription :

Ain · Gemaynd ·
Zû · Allenspach ·
· 1541 ·

(« Une » commune « à » Allensbach, 1541).

A droite du cartouche et des armoiries, saint Nicolas de Myre se tient debout ; c'est à lui, en effet, qu'est consacrée l'église du village d'Allensbach (grand-duché de Bade, non loin de Constance, sur la rive septentrionale de l'Untersee), qui fut pendant longtemps une succursale de l'église d'Untertzell, dans l'île de Reichenau. Le saint apparaît sous les traits d'un évêque en costume d'apparat ; La riche chape mauve laisse apercevoir au cou l'amict, plus bas, des parties de la dalmatique et de l'aube ; la main gauche tient une belle crosse munie du sudarium, et la droite porte les trois bourses ou globes d'or légendaires posés sur un livre. Un nimbe circulaire, derrière la tête mitrée, présente, enlevée dans une couche de grisaille extrêmement fine, l'inscription :

S. NICLAVS (St Nicolas)

Les armoiries, manifestement modernes pour la matière (verres et couleurs), ne présentent pas non plus le dessin de celles dont elles occupent la place. Actuellement l'écu (h. 0,115) porte :

D'or à deux épées d'azur emmanchées d'or et de sable mises en sautoir, entourées d'une couronne de feuilles d'or à l'endroit où elles s'entrecroisent.

Lambrequins : d'or (et de sable?).

Outre les armoiries, il existe un fragment rapporté au cou du saint. Une douzaine de plombs supplémentaires en tout (le plus grand a 0,09 de longueur).

Pour saint Nicolas de Myre, voy. CAHIER, *Caractéristiques des Saints*, Paris, 1876, in-fol., vol. I, p. 92, 145, vol. II, p. 449. 596.

Quant à Allensbach, on trouve dans le *Topographisches Wörterbuch des Grossherzogtum Baden*, par A. KRIEGER, (Heidelberg, 1898, in-8, p. II), les passages suivants, extraits des documents du « General-Landesarchiv » à Karlsruhe :

1) *...ecclesia parochialis sancti Petri Zelle inferioris in Augia maiori [Untertzell sur l'île de Reichenau] Constantiensis diocesis cui ecclesia filialis sancti Nicolai sita in oppido Alenspach est annexa, 1399...*

2) *...Wir Johannis Abbt des gotshusz in der Richenowe [habend] usz der cappel zu Allenspach ain aigne Pfarrkirch usgericht, 1486...*

Dans les armoiries on observe une technique très différente de celle des autres parties du vitrail lui-même et des autres numéros de la même série. D'abord, la surface de l'écu, du casque et des lambrequins est dépolie

et poreuse, et les couleurs qu'elle porte manquent de tout éclat et de pureté ; tandis que les casques des numéros 3 et 9 sont dessinés sur un morceau de verre bleu clair, on trouve ici un bleu très pâle et inégal appliqué au revers d'un morceau de verre incolore. Pareillement, les lames des épées sont peintes en un bleu mat et terne. Dans toutes ces parties semble se révéler la même main qui a introduit dans le numéro 1 l'écu à l'ange, au-dessus de celui de Bremgarten, pour remplacer les armes impériales disparues. Quant au dessin, le restaurateur moderne — et médiocre — se fait reconnaître pour ainsi dire à chaque trait ; les motifs symétriques du damassé et la forme du casque sont de pure fantaisie, les deux épées d'une lourdeur et d'une maladresse incompatibles avec les qualités que l'on rencontre dans la figure de l'évêque, par exemple, ou dans les sujets du haut ; en outre, il faudrait savoir quel sens peut avoir un casque posé sur l'écu d'une simple commune de pêcheurs et de paysans ? On ne peut trouver d'autre explication à sa présence qu'un choix peu scrupuleux fait par le restaurateur lorsqu'il s'est agi de combler le vide qu'avait laissé la perte des armoiries originales. Les deux épées peuvent être empruntées à un blason semblable à celui que décrit KINDLER VON KNOBLOCH (*op. cit.*, vol. II, p. 420), comme appartenant à Hans Lachnag, domicilié dans le district d'Überlingen (grand-duché de Bade, à l'extrémité ouest du lac de Constance).

Les armoiries d'Allensbach, toutes différentes de celles du vitrail, se voient sur un vitrail du musée national suisse (salle XVIII, 5^e fenêtre), daté de 1512 ; dans la chronique suisse de Stumpf, liv. V, au commencement du chapitre 12 (édit. de 1548) ; et au plafond de la salle du conseil d'Allensbach même (datées de 1751) ; voy. à ce sujet un article traitant du blason d'Allensbach, dans les *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und Umgebung*, 1908.

5. Vitrail de prélat (*Atelier de Constance, 154[0]*).

Sauzay, F. 217. — V. H. II. — L. 0,40 ; h. 0,42.

L'écu, placé au centre, est accompagné, de chaque côté, d'une figure de saint.

L'encadrement se compose des éléments employés dans les deux numéros précédents. Ce sont d'abord les solides piliers carrés du numéro 4, un peu amincis pourtant ; leur face antérieure, creusée d'un panneau rectangulaire (l. 0,05 ; h. 0,18), est décorée d'un motif semblable, mais, au lieu des joyeux cavaliers, on y voit de petits anges (h. 0,05) qui, assis sur le haut des candélabres, montrent du doigt, le premier un crâne, le second un sablier. Le devant des chapiteaux, en verre mauve, porte un médaillon circulaire (diam. 0,04), qui renferme une tête d'homme à l'antique, de profil. L'arc — en verre bleu foncé — est construit comme dans le numéro 3, c'est-à-dire en bandeau (h. 0,045) formant un segment de cercle, mais plus cintré ici, et touchant le bord supérieur du vitrail ; il présente la même ornementation que celui du numéro 3.

L'arc sépare deux figures qui remplissent les angles au-dessus des chapiteaux : à droite, l'ange de l'Annonciation (h. 0,10) semble accourir en tenant de sa main gauche un sceptre auquel est attaché, comme un drapeau, un philactère avec l'inscription :

AV(e) G(ratia) PLE(na) D(ominus tecum)

De la main droite, l'ange salue ou bénit la Vierge (h. 0,10) que l'on voit à l'angle gauche, agenouillée et lisant près d'un prie-Dieu, tandis que descend la colombe du Saint-Esprit.

Dans le motif central, de nouveau, un damassé rouge sert de fond, mais son rôle est modeste à côté des grandes surfaces colorées que présentent les draperies des saints tenants. Les armoiries sont gardées à droite par sainte Anne (h. 0,30), forte matrone enveloppée dans un beau manteau rouge par-dessus une robe jaune décolletée assez bas en ligne droite ; elle porte sur ses mains la Vierge, qui, vêtue comme une adulte, a cependant les proportions d'un enfant, et l'enfant Jésus nu, jouant avec une pomme. Sur le nimbe de sainte Anne est inscrit, de la même façon que le nom de saint Nicolas, dans le numéro 4 :

SANCTHA·ANNA·O(r)A P(ro nobis)

En face d'Anne se tient un beau vieillard nu-tête et nu-pieds, vêtu d'un froc de couleur mauve et d'une sorte de manteau rouge, sur le nimbe duquel on lit :

IOACHIN (Joachim)

L'écu écartelé (l. 0,13 ; h. 0,14) porte :

Aux 1 et 4 : *parti d'argent à une croix alésée haussée et pattée au pied fiché de gueules, et de gueules à une crosse ouverte vers la dextre au pied fiché d'argent* (Kreuzlingen).

Aux 2 et 3 : *de sable à une roue de moulin d'or* (Babenberg).

L'écu est sommé d'une mitre ornée d'une représentation de la Vierge avec l'Enfant, à mi-corps sur un croissant, et d'une crosse avec le sudarium, posée en pal et ouverte vers la dextre.

Ces armoiries sont celles d'un personnage connu comme un zélé donateur de vitraux ; l'inscription de notre vitrail, en lettres gothiques minuscules, à la place habituelle, le nomme :

**Petrus Babenberg Abbt. Zũ.
Crützingen. 1.5.4.(0 ?)**

(Pierre Babenberg, abbé à Kreuzlingen, 154[0].)

Peter I Babenberg fut abbé du chapitre impérial des Augustins réguliers de Kreuzlingen (canton de Thurgovie, à deux kilomètres au sud-est de Constance), de 1498 à 1545.

Comme dans les deux numéros précédents et dans les suivants, les têtes des personnages principaux semblent être de bons portraits exécutés d'après des modèles vivants. Sur le vitrail qui nous occupe, où elles ont des dimensions un peu plus considérables que dans les numéros 3 et 4, leurs qualités remarquables ressortent encore mieux. Sainte Anne est une femme très robuste, au visage énergique, même sévère ; son époux se distingue par une magnifique barbe tout en ayant cet air un peu insignifiant que les artistes aiment à donner aux Joachim et aux Joseph, éclipsés par la gloire de leurs femmes ou de leurs enfants.

Les grandes surfaces de couleurs foncées, que constituent les vêtements des saints personnages, produisent une impression de calme ; d'ailleurs, les armoiries présentent à elles seules un ensemble déjà très harmonieux.

Le fragment du fond (l. 0,05 ; h. 0,09), compris entre la crosse et la tête de Joachim, est moderne ; de même un petit fragment dans l'inscription, qui comprend le chiffre final de la date ; le zéro moderne que l'on y voit, n'a très probablement modifié en rien la date primitive. Quelques plombs supplémentaires à l'arc et dans l'inscription.

Sur le chapitre impérial des Augustins réguliers (*collegium imperiale canonicorum regularium ordinis sancti Augustini congregationis sancti Salvatoris*) de Kreuzlingen, voy. VON MÜLINEN, *Helvetia sacra*, Berne, 1858-1861, 2 vol. in-fol. obl., vol. I, p. 154. Le couvent est sécularisé depuis 1848. Peter I, 29^e abbé, entretenait des relations avec quelques cantons suisses (en 1503 « Burgrecht » avec Lucerne et Zoug), et on trouve de ses vitraux dans certaines collections suisses. Le musée national, à Zurich, conserve à côté de celui qui est mentionné plus haut (p. 45), daté de 1521, un médaillon de 1513 (salle XVII, 3^e fenêtre ; voy. *Guide officiel à travers le musée national suisse*, Zurich, in-16, p. 30) ; le musée historique de Bâle possède (n° 50 ; voy. le catalogue déjà cité) un vitrail rectangulaire, daté de 1516, qui contient l'écu accompagné de sainte Anne seulement, mais celle-ci représentée déjà sous un aspect très rapproché de celui qui lui a été donné dans notre numéro 5 ; son expression est un peu moins sévère, plus vulgaire peut-être ; la coupe et la couleur de ses vêtements sont identiques, sauf que la ligne marquant le décolleté de la robe — ligne qui existe comme dans le numéro 5 du musée du Louvre — n'a pas été observée lors de l'application du jaune d'argent, et qu'ainsi le corsage jaune semble monter jusqu'au cou.

Les armoiries de Kreuzlingen, dont la croix se présente parfois sous une forme différente de celle que donne notre vitrail, se retrouvent tout à fait identiques dans la chronique à peu près contemporaine de Stumpf (édit. de 1548, fol. 337 v^o).

6. Vitrail de prélat (*Atelier de Constance, 1540*).

Sauzay, F. 216. — V. H. II. — L. 0,39; h. 0,415.

L'écu écartelé du donateur, sommé de la mitre et de la crosse, est gardé par une figure de saint de chaque côté.

Ce qu'il y a de nouveau dans ce vitrail, si on le compare aux autres panneaux de la même série, c'est la composition très originale de l'encadrement. L'arc est remplacé par deux guirlandes de feuillage, dont les extrémités supérieures sont réunies par une chaînette qu'un mascaron humain tient entre ses mâchoires. Les piliers (h. 0,225), très peu chargés par suite de cet arrangement — les chapiteaux sont aussi d'une structure relativement légère — ressemblent à des vitrines ou à des étagères, et se composent d'une paroi de fond et d'une armature assez mince occupant les trois autres faces; deux tablettes horizontales divisent ces piliers en trois étages superposés qui, comme à l'intérieur d'un clocher, communiquent entre eux par une ouverture circulaire ménagée au centre. Une amusante société d'enfants nus (h. 0,05 env.), qui se divertissent à grimper et à se hisser mutuellement d'un étage à l'autre, peuplent ces singuliers locaux.

Au-dessus des chapiteaux et de la guirlande, on rencontre, comme au numéro 5, une Annonciation, mais moins sommaire : à droite, l'ange, drapé de lourds vêtements bouffants, descend du ciel en suivant la direction que lui indique, à travers les nues, la colombe du Saint-Esprit; de l'autre côté, la Vierge est agenouillée devant un lit à baldaquin bleu, dans une salle qui ouvre sur un jardin.

Le motif central (l. 0,26; h. 0,33) est d'un aspect un peu bariolé, les surfaces colorées n'étant pas très grandes et se trouvant constamment interrompues par des parties jaunes ou blanches. Le sujet se détache sur le même fond rouge damassé que dans les autres numéros de la série. A droite de l'écu se tient saint Grégoire (h. 0,27) en costume sacerdotal; on remarque surtout sa chape rouge foncé, d'une lourde étoffe damassée, décorée d'un large orfroi et retenue au-dessous du cou par une bride, semblable à celle du saint Nicolas du numéro 4. Sur son épaule droite, près de l'oreille (qui, d'ailleurs, a été fort mal placée par le dessinateur), se tient la colombe inspiratrice. Comme insignes de sa dignité, le saint pape porte la croix à double traverse et la tiare. Dans le nimbe circulaire, l'inscription :

GRE(g)OR(ius)

De l'autre côté de l'écu, on voit saint Gebhard archevêque, vêtu d'une chape bleue, fermée sur la poitrine par un large mors; il tient la crosse munie du sudarium et, de la main gauche, le modèle d'une église.

La mitre (h. 0,09) posée sur l'écu, porte, sur le devant, une représentation de la Vierge debout sur un croissant et tenant l'Enfant.

L'écu (l. 0,12; h. 0,125) est écartelé et porte :

Aux 1 et 4 : *de gueules à une clef d'or, tranché d'argent à un poisson d'azur, la clef et le poisson mis dans le sens de la bande* (Petershausen).

Aux 2 et 3 : *d'or à un buisson épineux effeuillé de sable mouvant d'une montagne à trois coupeaux du champ* (Dornsperger).

Au-dessous, l'inscription en lettres gothiques minuscules :

Gebhart · Abbt · Des · Gotzhus ·
Peterschhusen · 1540 ·

(Gebhard, abbé du couvent de Petershausen, 1540.)

Gebhard Dornsperger fut abbé de l'ancien couvent de Petershausen (à Constance, sur la rive droite du Rhin), de 1526 à 1556.

Ici encore, les physionomies des personnages principaux sont rendues avec un réalisme parfait ; on constate même que les individus qui ont servi de modèles à l'artiste pour les deux figures de saints ne s'étaient pas rasés le jour où leur portrait a été fait !

La technique est celle des autres numéros de la série et de l'époque en général, sauf pour les parties rapportées, c'est-à-dire le fragment comprenant les mains de saint Gebhard, le fanon à côté du second quartier de l'écu et la partie inférieure de la chape du saint, où partout on trouve un mauvais émail bleu, tandis que les poissons des premier et quatrième quartiers de l'écu sont exécutés en verre bleu doublé. Les mutilations qui ont nécessité ces restaurations ont exigé aussi la pose de quelques plombs supplémentaires dans le personnage du saint (le plus grand a 0,10 de long) ; deux autres (long. 0,025 et 0,10) traversent la mitre placée sur l'écu ; au pied du pilier droit, il y en a une dizaine (0,05 à 0,055), qui rayonnent à peu près tous d'un même point.

Sur saint Grégoire, voy. CAHIER, *op. cit.*, vol. I, 239, et sur saint Gebhard, *ibid.*, p. 229.

Sur le couvent de Petershausen (sécularisé au commencement du xix^e siècle) et son abbé Gebhard Dornspurger, voy. KRIEGER, *op. cit.*, vol. II, p. 518.

7. Vitrail de prélat (*Atelier de Constance, 1540*).

Sauzay, F. 218. — V. H. II. — L. 0,39 ; h. 0,42.

Un écu armorié, entouré d'un encadrement architectural, qui est en tout pareil à celui du numéro 3, sauf pour l'arc, un peu plus large, et dont l'intrados est caissonné.

Cet arc touche le bord supérieur du vitrail en séparant deux petits sujets d'angle : à droite, le baptême du Christ dans le Jourdain par saint Jean (h. 0,06), avec le Saint-Esprit planant au-dessus de la scène et remplissant tout le ciel d'une lumière dorée ; à gauche, un saint nimbé, assis au bord de l'eau et tenant un livre, accompagné d'un oiseau noir nimbé, représente apparemment saint Jean l'Évangéliste à Patmos, avec l'aigle symbolique.

Au centre du vitrail est placé l'écu écartelé (l. 0,135 ; h. 0,165) du donateur, sans aucun accessoire. Derrière et au-dessus de lui, à l'endroit où ordinairement se trouve le casque ou la mitre, on remarque une Vierge de la même famille robuste que la sainte Anne du numéro 5, visible à partir des hanches, avec le visage et les bras d'une paysanne ; ses longs cheveux blonds sont dénoués, le cou et les épaules découverts ; elle tient l'Enfant tout nu et lui présente une pomme. Des anges musiciens (h. 0,10 env.), en vêtements bleus et verts, bien répartis sur le fond rouge et dans des attitudes variées et caractéristiques, jouent de divers instruments ; il y en a deux en haut, près de la Vierge, et deux en bas, assis des deux côtés de l'écu.

Deux amours soutiennent le cartouche rectangulaire avec l'inscription en lettres gothiques minuscules :

Joachim · Schad Von · Mitlbiberach
Zuo · Warthusen · Thom · Bropst
Des · hohen Thom · Stifts
zuo · Costencz · 1540

(Joachim Schad de Mittelbiberach à Warthausen, prévôt du haut chapitre « à » Constance, 1540.)

L'écu écartelé (l. 0,135 ; h. 0,165) porte :

Aux 1 et 4 : d'or à une aigle marinée, colletée d'une écharpe d'or, lampassée, allumée, couronnée de même (Schad).

Aux 2 et 3 : d'azur à une guérite d'or (Warthausen).

Mittelbiberach, d'où la famille du donateur tire son origine, est une localité wurtembergeoise (Donaukreis, Oberamt et Amtsgericht Biberach). Warthausen appartient au même « Amtsgericht »

Le troisième quartier de l'écu est une restauration moderne (avec du bleu en émail), de même qu'une partie (l. 0,065 ; h. 0,075) du cadre, sur le bord gauche du vitrail. Une demi-douzaine de plombs supplémentaires (long. 0,03 à 0,08).

Sur saint Jean l'Évangéliste, voy. CAHIER, *op. cit.*, vol. 1, p. 207. — M. Sauzay veut voir dans le saint de l'angle supérieur droit Élie nourri par les corbeaux (voy. *ibid.*, p. 254), mais le parallélisme entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste (comme patrons du chapitre de Constance et de l'évêque), que l'on retrouve dans le numéro suivant, et le fait que le saint est visité par un seul oiseau et non par des corbeaux, que cet oiseau est nimbé et que nulle part on n'aperçoit les vivres qui auraient été apportées au prophète, prouve que nous avons affaire à saint Jean à Patmos, accompagné de l'aigle, son symbole traditionnel.

L'aigle du blason des Schad porte ordinairement dans son bec un poisson d'or ; voy., par exemple, dans l'armorial de Sibmacher (Nuremberg, 1605), p. 209 (familles patriciennes d'Ulm), et p. 116 (« die Schaden von Mittelbiberach », parmi les seigneurs et les chevaliers de la Souabe).

8. Vitrail de prélat (*Atelier de Constance, 1540*).

Sauzay, F. 215. — V. H. II. — L. 0,41 ; h. 0,50.

Le motif central (l. 0,29 ; h. 0,30) présente un blason ecclésiastique.

Dans l'arrangement des scènes superposées (l. et h. 0,10) qui accompagnent les armoiries à droite et à gauche, on reconnaît facilement le parti qui domine dans les précédents numéros de cette série de vitraux, c'est-à-dire les deux forts piliers latéraux formant encadrement ; ils sont évidés comme dans le numéro 6, et leurs faces antérieures présentent, pour trois d'entre eux, la vue d'une salle ouverte par devant, fermée au fond et du côté du bord du vitrail par une paroi, tandis que le quatrième compartiment est dépourvu d'un fond d'architecture. Les quatre compartiments sont séparés du motif central par deux colonnettes qui aident aussi à supporter le plafond de chacun de ces étages. L'arc ne manque pas non plus, mais il est très peu développé et se compose seulement de deux minces bandeaux (long. 0,12) qui s'enroulent à leurs extrémités et s'appuient l'un contre l'autre ; cet arc se trouve placé entre les chapiteaux, non au-dessus d'eux, et il est presque écrasé par leur lourde masse.

La partie supérieure du vitrail (h. 0,10) offre, au milieu, la Vierge portant l'Enfant, en buste (h. 0,05) sur un croissant, dans une gloire et entourée d'un cercle compact de nuages bleuâtres. Deux scènes (l. 0,14 ; h. 0,10) tirées, l'une de la vie de saint Jean-Baptiste, à droite de la Vierge, l'autre de celle de saint Jean l'Évangéliste, à gauche, trouvent leur complément dans les sujets que l'on voit au-dessous, dans les piliers. La première représente le baptême du Christ dans le Jourdain par saint Jean agenouillé (h. 0,05) ; un ange, assis sur la rive opposée, tient les vêtements du Seigneur, et la colombe du Saint-Esprit plane au-dessus de celui-ci. Plus bas, au second étage du pilier droit, Salomé (h. 0,06) danse au son d'une harpe devant Hérode et une femme attablés ; sur la bordure d'un dais suspendu au-dessus du couple, on lit :

HERODE(S)

Salomé a, d'ailleurs, l'air et le geste d'une servante, et le musicien, lui aussi, ne semble pas être habitué à une occupation aussi délicate que celle de toucher les cordes d'une harpe. Le sujet inférieur, où Salomé, à la porte de la prison, vient de recevoir la tête de saint Jean des mains du bourreau, donne mieux l'impression de la vie ; le bourreau, avec sa longue épée, ne diffère pas de ces figures de lansquenets, fréquentes sur les vitraux du xvi^e siècle. Le côté gauche est consacré à saint Jean l'Évangéliste, ainsi que nous l'avons vu pour la scène du haut, où on l'aperçoit assis au bord de la mer, en face de l'ange de l'Apocalypse, et prenant le livre que lui présente celui-ci ; à ses côtés se tient l'aigle nimbé. Les deux compartiments ménagés dans le pilier correspondant, le montrent agenouillé devant les sept candélabres et devant le personnage divin, de la bouche duquel

sort le glaive ; au-dessous, il subit la torture dans une cuve d'huile bouillante ; c'est là que l'on peut distinguer, enlevée sur le fond gris que forme la muraille, près de la tête du saint, l'inscription :

JOH AN(nes)

La pointe de l'écu repose sur une sorte de soubassement, qui sert de fond au cartouche portant l'inscription ; les autres parties de l'armoirie se détachent directement sur le fond bleu damassé ; au-dessus du bord supérieur de l'écu se dresse une petite croix jaune (h. 0,05 ; l. 0,03), surmontée d'une grande mitre (h. 0,10) posée dans le vide (c'est-à-dire devant le fond bleu), et qui n'est en rapport avec l'écu que par les deux fanons rouges touchant aux bords latéraux de celui-ci ; cette mitre est richement décorée de perles et, sur le devant, d'une broderie en fil d'or ou d'un ouvrage en relief qui représente une femme (Judith ?) tenant dans ses mains une tête d'homme et un glaive, devant un fond où l'on aperçoit des tentes.

L'écu écartelé (l. 0,14 ; h. 0,15), appartenant à un évêque de Constance, est composé, comme les deux écus d'abbés des numéros 5 et 6, des armoiries de son chapitre et de ses armes privées ; il porte :

Aux 1 et 4 : *d'argent à la croix de gueules* (évêché de Constance).

Aux 2 et 3 : *d'argent à trois mouchetures d'hermine* (Weza).

En abîme, un écusson *d'argent à la croix de gueules* (Reichenau).

Sur le cartouche au-dessous, l'inscription en lettres gothiques minuscules :

Johann-Von Gotes.
Gnaden-Erwelter-Ertz-
bischoff-zû-Lunden-Bisch-
off-zû-Costentz-vnd-Ro-
tschhilden-her-der-Richen-ow

(Jean, par la grâce de Dieu, archevêque élu de Lund, évêque de Constance et Roeskilde, seigneur de la Reichenau).

Des deux côtés du cartouche, le millésime

1540.

Johann V von Weza (duché de Juliers) fut évêque de Constance de 1537 à 1548 ; il avait été archevêque de Lund (localité aujourd'hui suédoise, située sur le Sund), et évêque de Roeskilde ou Rotschild (Danemark, Seeland), sièges qu'il fut obligé de quitter lors de l'établissement de la Réforme dans les pays scandinaves. En 1540, il réussit, après de longs efforts, à placer l'abbaye de Reichenau, soumise directement au pape jusqu'alors, sous la juridiction de l'évêque de Constance.

Le verre bleu qui, dans les numéros précédents, tient une place moins importante que le rouge, domine ici ; il a servi pour les éléments architectoniques, les socles lourds et les chapiteaux des piliers, ainsi que pour le bandeau qui en sépare les étages, et enfin pour tout le fond du motif central ; partout les dessins ornementaux, comme le damassé, sont enlevés dans une couche de grisaille noire, dont a été enduite toute la surface du verre bleu. Les parties en verre rouge (celui-ci très luisant et intense), quoique beaucoup moins étendues, donnent à l'ensemble une certaine animation ; trois fois elles viennent interrompre dans le motif central l'accord simple du bleu et du blanc ou du jaune : dans l'arc en deux parties, les fanons de la mitre et les croix de l'écu.

Deux plombs supplémentaires traversent la mitre, deux autres la croix placée au-dessous et le cartouche avec l'inscription ; ils sont plus nombreux dans le second petit tableau à droite (festin d'Hérode), qui semble avoir été gravement endommagé et dont tout le côté gauche (tête

d'Hérode et colonnes) est une restauration ; il y en a deux encore au bord supérieur de la scène du martyre de Jean-Baptiste.

Pour saint Jean-Baptiste, voy., en ce qui concerne la première scène, les évangiles de saint Mathieu, III, 13-16, saint Marc, I, 9 et 10, saint Luc, III, 21 et 22. Pour la deuxième et la troisième scène, saint Mathieu, XIV, 6-11, saint Marc, VI, 21-28.

Pour saint Jean l'Évangéliste, voy. 1^o Apocalypse, X, 1-10, 2^o *ibid*, I, 12-17, et 3^o CAHIER, *op. cit.*, vol. I, p. 206-207.

Sur l'évêque de Constance Johann von Weza et le couvent de Reichenau, voy. ISSEL, *Die Reformation in Constanx*, Fribourg-en-Brisgau, 1898, in-8, p. 132 et 134, et VON MÜLINEN, *Helvetia sacra*, vol. I, p. 10.

Un vitrail du dernier abbé de Reichenau se trouve au musée de Cluny (n^o 2044).

9. Vitrail d'alliance (*Même atelier que les numéros 3 à 8, 1546*).

Sauzay, F. 219. — V. H. III. — L. 0,385 ; h. 0,505.

Dans un encadrement de même nature que ceux des numéros 3 à 8, deux écus accolés, avec casque, lambrequins et cimier, soutenus par une jeune femme.

On retrouve dans ce vitrail, non seulement la disposition générale, mais aussi un grand nombre de détails et une partie des verres des numéros précédents. Néanmoins, il ne peut pas être attribué avec sûreté à la même main, à moins que l'on ne veuille admettre que les cinq années d'intervalle entre ce vitrail-ci et le plus récent de ceux-là eussent fait modifier ou abandonner au maître certains procédés et certaines particularités, qui, cependant, semblent lui avoir été chers. D'autre part, les donateurs furent également en relations très étroites avec la ville de Constance ; le vitrail pourrait donc parfaitement provenir du même atelier que celui d'un abbé de Kreuzlingen ou d'un évêque de Constance.

Sur une large base (h. 0,075) en verre violet, au profil très saillant, se dresse de chaque côté du vitrail un pilier carré dont la face antérieure (l. 0,06 ; h. 0,215) est divisée en deux compartiments superposés, qui contiennent de petits sujets peints en grisaille. Les deux sujets inférieurs, plus qu'à moitié couverts par les lambrequins débordants, offrent chacun une échappée sur un paysage peu original ; dans les deux compartiments supérieurs (h. 0,09), se déroule le dernier épisode de l'histoire de la chaste Suzanne : à droite, les vieillards lapidés par des jeunes gens ; à gauche, le mari de Suzanne et ses amis assistant à ce spectacle. Les chapiteaux, combinant les éléments de ceux des numéros 4 et 5, sont décorés par devant d'un médaillon circulaire (diam. 0,035) encadré par deux cornes d'abondance et enfermant un buste d'homme de profil ; ils supportent un arc en mitre, de peu d'élévation, en verre mauve, au-dessous duquel pend un médaillon ovale (l. 0,03 ; h. 0,045) contenant une tête d'homme de profil, maintenu par deux volutes partant des chapiteaux.

La frise (h. 0,135) au-dessus des chapiteaux et de l'arc comprend plus du quart de la hauteur totale du vitrail ; on y voit représentées, en grisaille, deux autres scènes de l'histoire de la chaste Suzanne, séparées par un motif d'ornement qui supporte un petit cartouche chargé du millésime 1546. A droite, ce sont les deux vieillards (h. 0,11) qui parlent en gesticulant à Suzanne assise entre eux sur le bord d'une fontaine, les pieds dans l'eau ; elle ne répond à leurs propos qu'en joignant les mains, dans l'attitude de la prière, et en baissant les yeux. De l'autre côté, on voit Suzanne agenouillée devant le roi siégeant à son tribunal, et les deux accusateurs faisant de leur mieux pour la calomnier ; dans le fond, un groupe de soldats couverts d'armures à la romaine, mais portant des halberdards et des piques. La scène finale se trouve sur les piliers, comme nous l'avons dit.

Toutes ces représentations s'effacent d'ailleurs dans l'harmonie douce et intense que forment les couleurs du motif central. Les deux grands écus (h. 0,175 jusqu'au cimier), légèrement penchés l'un vers l'autre, le premier blanc et noir, le second rouge et blanc, avec leurs casques et leurs lambrequins très abondants, remplissent toute la moitié inférieure de l'ouverture du portique et débordent même sur les piliers ; seuls leurs cimiers (h. 0,10) et, entre eux, le buste d'une jeune

femme, se détachent sur un ciel bleu tendre animé dans le haut par quelques légers nuages. La femme (h. 0,24), gardienne des écus, est presque entièrement dissimulée derrière les lambrequins; on n'aperçoit au bas qu'une portion de sa robe vert foncé et, en haut, son buste vêtu du même vert. La tête, ronde et jeune, a une assez forte ressemblance avec celle de Suzanne dans la scène du haut à droite; elle est coiffée d'un bonnet et d'un chapeau plat, posé tout à fait en arrière et obliquement.

Les écus (l. 0,11, h. 0,125) portent :

1. *D'argent à un pal ondé chargé de trois poissons d'argent mis en barre l'un au-dessus de l'autre.*

Lambrequins : *de sable et d'argent.*

Cimier : *un demi-vol armorié comme l'écu.*
(Schwarzach).

2. *De gueules à trois hameçons d'argent issant chacun d'une couronne d'or tournés vers la dextre.*

Lambrequins : *de gueules et d'argent.*

Cimier : *un hameçon d'argent avec des flammes de sable, issant d'une couronne d'or.*
(Engelin).

Le cartouche, au-dessous des armoiries, porte en lettres gothiques minuscules l'inscription :

Felix vonn Swartzach
Barbara Engelin sin husz
frow 1546

(Félix de Schwarzach, Barbe Engelin, son épouse, 1546.)

Felix von Schwarzach, marié avec Barbara Engelin von Egelsee, appartenait à une famille patricienne de Constance; en 1527, il entra au Grand-Conseil et, de 1550 à 1552, il fut membre du Petit-Conseil; en 1553, il était bourgmestre.

Une certaine fermeté et quelque netteté dans les contours des petites scènes distinguent ce vitrail des numéros précédents, où les sujets sont exécutés avec beaucoup de verve, mais si rapidement enlevés que, parfois, ils sont restés à l'état de première esquisse. Plus frappante est la différence qui existe entre le coloris de ce vitrail et celui du groupe entier des numéros 3 à 8. Le damassé bleu ou rouge servant de fond a disparu, les dorures et les jaunes dans les scènes accessoires sont fort réduits; le ciel bleu et le vert foncé de la robe constituent des effets nouveaux; on ne trouve plus rien d'étincelant, rien de bariolé, l'accord des couleurs est calme et homogène.

La pureté des tons et la fermeté des lignes principales reposent surtout sur la technique très habile, qui n'emploie pas encore les émaux et qui évite, d'autre part, un trop grand nombre de plombs en « usant » les verres doublés le plus souvent possible. Le motif central se compose, en somme, de trois parties : un morceau de verre blanc pour le premier écu (avec les lambrequins), un morceau de verre rouge doublé pour le second, et un grand morceau de verre bleu pour toute la moitié supérieure; il s'y ajoute les deux fragments bleu clair pour le casque et le fragment vert pour le bas de la robe; mais les trois sortes de verres, le blanc, puis le rouge et le bleu doublés, suffisent à tous les besoins. Dans la première partie (blason des Schwarzach), seule la grisaille noire a suffi pour peindre les armoiries; dans le second écu, on a dû user, dans la doublure rouge, les trois hameçons et les parties blanches des lambrequins, et on a mis ensuite du jaune d'argent pour la couronne; dans le ciel, les deux cimiers et la tête de la femme ont été usés afin d'obtenir un fond blanc, sur lequel on a opéré ensuite avec de la grisaille et du jaune d'argent, et, pour le vert de la robe, on a superposé le jaune au bleu. Chaque fois que l'on use ou découpe ainsi une figure dans la couche assez épaisse de la doublure colorée, on donne à ses contours un certain relief — plus ou

moins fort selon l'épaisseur de la couche enlevée — qui ne les alourdit pourtant pas autant qu'un sertissage de plomb.

Un plomb supplémentaire (long. 0,115) traverse le second écu ; cinq autres (long. 0,025 à 0,10) dans la base droite, dans les lambrequins rouges et blancs, au chapiteau gauche et dans l'arc.

Sur Felix von Schwarzach et Barbara Engelin, et leurs armoiries, voy. KINDLER VON KNOBLOCH, *op. cit.*, art. Schwarzach et art. Engelin.

Sur l'entrée de Felix von Schwarzach au gouvernement, voy. BEYERLE, *Die Konstanzer Ratslisten des Mittelalters* (Heidelberg, 1898, in-8) ; on y trouve des Schwarzach comme membres des deux conseils déjà à partir de la fin du xiv^e siècle. Notre donateur fut membre du Petit Conseil de 1550 à 1552 et de 1554 à 1570, d'après LEINER, *die Mitglieder des Konstanzer Rates (Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees, vol. XXVII, Lindau, 1898, in-8)*. D'après ISSEL, *op. cit.*, il fit partie de la commission qui, en septembre 1548, traita avec le commandant autrichien de la reddition de Constance à l'Autriche.

Pour l'histoire de Suzanne, voy. Vulgate, Daniel, III, ou, selon la traduction luthérienne, Apocryphes, IX.

N^{os} 10 et 11

DEUX VITRAUX D'ALLIANCE

D'ORIGINES DIVERSES

10. Vitrail d'alliance (*Suisse orientale, Appenzell (Atelier de Constance ?), 1560 environ*).

Sauzay, F. 204. — V. H. II. — L. 0,21 ; h. 0,31.

Dans un encadrement rappelant beaucoup ceux des numéros 3 à 8, une représentation du songe de Jacob.

Le portique repose tout entier sur deux socles, en verre mauve, de forme à peu près cubique (l. 0,045 ; h. 0,035), qui supportent les bases cylindriques, en verre vert, de deux colonnettes de fantaisie, en grisaille et jaune sur verre incolore. Les bases sont ornées de trois médaillons ovales (l. 0,015 ; h. 0,025), de chacun desquels sort une tête de jeune homme. Le caractère des colonnettes est purement décoratif, car, placées devant un pilier carré (l. 0,03), elles n'aident pas celui-ci à supporter l'arc ; leur fût (h. 0,11), en forme de balustre, est décoré, dans son tiers inférieur, de trois médaillons ovales avec masques humains en relief ; en outre, un guerrier, presque aussi haut que le fût lui-même, costumé à l'antique, le tient embrassé par derrière. Les chapiteaux des colonnettes sont appuyés contre les entablements massifs et unis (l. et h. 0,03), en verre mauve, des piliers qui soutiennent l'arc surbaissé, en verre bleu, également assez lourd (l. 0,025). Cet arc est formé d'un simple segment de cercle, et sa face est animée de quelques moulures parallèles, interrompues au milieu par un médaillon circulaire (diam. 0,045) renfermant un buste d'homme couronné d'une couronne radiée. Les angles supérieurs imitent, en grisaille et jaune, un fond en pierre avec arabesques en relief.

Le motif central (l. 0,13 ; h. 0,20) se compose de quatre morceaux de verre de formes irrégulières. Celui du bas — Jacob endormi (l. 0,12) — et celui du haut — le ciel ouvert avec le Père céleste et l'échelle — sont peints et dessinés en grisaille et jaune sur verre incolore ; les deux fragments intermédiaires, un paysage représentant un lac, une ville, des collines et des montagnes sous un ciel bleu, sont en verre bleu avec du jaune appliqué au revers pour le vert des arbres et des prairies. L'échelle, occupée par des anges, touche le sol près de Jacob et semble être appuyée sur les nuages qui entourent l'entrée du ciel ; elle relie ainsi le haut au bas en divisant le paysage en deux moitiés inégales.

Immédiatement au-dessous de ce sujet, un mince bandeau horizontal (h. 0,015) porte cette inscription en lettres gothiques minuscules :

Paulus·Jacob·Catrina Gartenhuseri

(Paul Jacob, Catherine Gartenhauser).

Entre les mots « Paulus » et « Jacob », subsiste encore la dernière trace des armoiries originales : le cimier de celles des Jacob, *une fleur de lis d'or*.

Les écus que l'on voit au-dessous de l'inscription, et qui portent *d'or à deux fasces, l'une d'azur, l'autre d'argent*, sont des restaurations modernes, exécutées même par deux mains différentes.

Paulus Jakob et Catharina Gartenhauser appartenaient à deux familles importantes d'Appenzell ; leur mariage fut conclu vers 1560.

L'absence totale d'un véritable rouge, la teinte pâle du jaune d'argent, qui ne dépasse point l'intensité d'un jaune de soufre, le bleu foncé de l'arc et du paysage, et le vert également foncé qui résulte de la combinaison de ce bleu avec du jaune, forment un coloris d'une harmonie nouvelle et frappante, surtout à côté des couleurs vives et claires des vitraux d'Uri et de Schwiz, qui encadrent au Louvre notre numéro 10. Le dessin, pas plus que le coloris, ne suit la tradition d'aucune école de la Suisse centrale, ni de celle de Zurich ; par la variété et l'animation du trait, il se rapproche évidemment des numéros précédents, que nous avons attribués à un maître de Constance. L'auteur de notre vitrail est d'ailleurs supérieur à ce dernier par son entente de la composition ; il sépare nettement le tableau du cadre, sans mélanger leurs éléments. On voit que l'artiste s'est facilité la tâche en reléguant les armoiries hors du motif central ; celui-ci restait ainsi entièrement à sa disposition pour la scène biblique, et la nécessité n'existait plus de chercher pour elle une place dans les piliers ou aux angles du vitrail.

Technique primitive, sauf dans les écus rapportés, qui contiennent un émail bleu. Outre ce dernier fragment (l. 0,11 ; h. 0,04) et un autre plus petit (h. 0,02 ; l. 0,01), à l'angle supérieur gauche, ce vitrail ne présente aucune trace de détérioration.

Pour le sujet, voy. Genèse, xxviii, 11-14.

Sur les familles des donateurs, voy. ZELLWEGER, *Geschichte des appenzellischen Volkes*, Trogen, 1840, in-8, vol. III, 1^{re} partie, p. 8, 59, 73, 75, 89, 93, 97, 111, 153, 195, 397, 404. D'après les indications qu'on trouve dans cet ouvrage, Paulus Jakob aurait été trésorier appenzellois de 1561 à 1581 et succéda comme tel à son parent Paul Gartenhauser, qui avait revêtu les mêmes fonctions de 1558 à 1561. En 1588, les deux familles, qui appartenaient au parti protestant, quittèrent Appenzell et s'établirent à Gais, où elles continuèrent à occuper une position importante.

Selon un renseignement de M. le conservateur du musée historique d'Appenzell, c'est vers 1560 que Paulus Jakob épousa Catharina Gartenhauser, ce qui s'accorde très bien avec le style du vitrail nécessairement contemporain ou postérieur au mariage, puisqu'il est une donation des deux époux ; les armoiries de la famille Jakob se voient dans un vitrail conservé à Appenzell et daté de 1628 (même source) ; l'écu y porte : *d'or, à une bande partie d'azur et d'argent*.

DÜRSTELER, *Züricher Geschlechterbuch*, manuscrit du commencement du XVIII^e siècle (bibliothèque de la ville de Zurich, 9 vol. in-4), vol. IV, fol. 2, donne les armoiries Jakob sous la forme suivante :

Barré d'azur, d'argent, d'azur et d'or ; lambrequins, à dr. d'azur et d'argent ; à g., d'argent et d'or ; cimier, une fleur de lis d'or.

La présence et la position du cimier original, dans notre vitrail, laissent supposer un casque, et, pour l'écu primitif, une position différente de celle du premier des deux écus qu'on y voit aujourd'hui ; celui-ci n'est apparemment qu'une reproduction approximative de l'écu original, tandis que le second des écus actuels n'est qu'une répétition du premier, les armoiries de la famille Gartenhauser, dont il occupe la place, étant d'une nature toute différente.

11. Vitrail d'alliance (*Atelier de Lucerne, 1540-1550*).

Sauzay, F. 235. — Chambre de parade. — L. 0,32 ; h. 0,42.

Dans un encadrement d'architecture est représentée une femme entre deux écus armoriés.

Deux piliers, d'un dessin et d'une composition assez frustes, soutiennent un arc qui se compose de deux éléments architectoniques, en verre rouge, courbés en S et se terminant chacun, à leur point de jonction, par une rosace jaune. Au-dessus sont peints, en grisaille et jaune : dans l'angle droit du vitrail, saint Pierre debout (h. 0,10), portant une très grande clef ; à gauche, sainte Barbe avec le calice et l'hostie, près de sa tour à trois fenêtres. Ces deux figures — les patrons des donateurs — semblent marcher devant une muraille de pierre, décorée d'ornements en relief.

Entre la pointe de chacun des écus et le pilier voisin, on aperçoit un petit fragment, en verre mauve, de ce mur bas, qui, assez souvent, limite en arrière la plate-forme sur laquelle sont posés les blasons et leurs tenants, pour lui donner l'aspect d'un balcon (voy. par exemple notre numéro 17). A part ces points, le panneau central (l. 0,25 ; h. 0,28) est entièrement rempli, dans sa moitié inférieure, par les écus avec leurs casques et lambrequins, et par la robe de la femme. Le haut du corps de celle-ci et les cimiers se détachent sur un fond jaune damassé au pochoir, qui n'est séparé des piliers latéraux que par le contour de ceux-ci, tracé en grisaille ; c'est le même morceau de verre qui sert pour le fond et pour les piliers.

La femme (h. 0,27), « tenante » des armoiries (h. 0,24), supporte chacun des deux cimiers d'une main. C'est une de ces belles figures de patriciennes — ou du moins de notables bourgeoises — comme on en retrouvera de pareilles dans quelques-uns des vitraux d'alliance décrits plus loin. Sa robe, à la taille placée très haut, décolletée en ligne droite, d'une épaule à l'autre, est d'un beau rouge luisant. La gorge est couverte d'une guimpe blanche, plissée à petits plis, sur laquelle passent deux chaînes d'or. Sur un bonnet rayé jaune et noir, qui cache en partie les cheveux, cette dame porte un chapeau plat en feutre noir chargé de plumes et de perles. A une large ceinture jaune est suspendue une aumônière touchant presque le sol. La tête, un peu trop petite, se penche vers l'épaule gauche ; le visage est celui d'une femme d'âge mûr.

Les armoiries portent :

1. *De sable à un écot d'or posé en barre* (en vue de la symétrie).

Lambrequins : *de sable et d'or*.

Cimier : *un bouc au naturel, allumé et lampassé d'or, issant du casque*.

(Tammann.)

2. *D'azur à une marque d'or, tranché d'or à deux bandes de sinople*.

Lambrequins : *d'azur et d'or*.

Cimier : *un demi-vol armorié comme l'écu, mais sans la marque*.

(Fleckenstein.)

L'inscription, le long du bord inférieur du vitrail, originale seulement pour les trois quarts, nomme le donateur :

PETTER DA [MAN]

(Pierre Tammann).

Il faut probablement reconnaître dans ce personnage Peter Tammann, de Lucerne, qui entra au Grand Conseil de cette ville en 1546, au Petit Conseil en 1548, et qui mourut en 1553. A en juger d'après le second blason et d'après la sainte patronne du haut, sa femme aurait été Barbe de Fleckenstein, de Lucerne.

D'un dessin peu compliqué, au trait assez fort et robuste, notre vitrail semble destiné à être regardé d'une certaine distance (dix à vingt mètres peut-être), où les hachures et les ombres en grisaille

— timide essai de modelage — disparaissent, et où l'on ne distingue plus que les surfaces colorées bordées par les plombs et les contours en grisaille. A cette distance, on voit que le « dessin » (obtenu à l'aide des différents morceaux de verre teint) est d'une simplicité et d'une clarté semblables à celles du numéro 13, à côté duquel notre vitrail est placé au Louvre, et qui comporte également des surfaces colorées assez grandes et des tonalités intenses et pures. Cette intensité atteint son maximum au centre du vitrail, dans le rouge de la robe de la « tenante » ; encadré par le noir (à droite) et par le bleu foncé doux (à gauche) des armoiries, ce rouge apparaît chaud et luisant ; au-dessus, c'est le jaune assez vif du fond damassé qui forme la transition avec l'arc composé du même verre rouge, mais un peu alourdi et apaisé par le dessin décoratif qui le couvre. L'encadrement entier du vitrail, soit les deux piliers latéraux, le bord inférieur et la frise du haut, est en couleur de pierre ou blanc, c'est-à-dire dessiné sur du verre incolore, non pas nu et transparent, mais voilé par une couche de grisaille claire, qui lui laisse une grande translucidité en empêchant tout rayonnement de la lumière.

Technique primitive, employant des verres teints doublés et usés (rouge et bleu). L'écu de Fleckenstein, par exemple, est exécuté en verre bleu doublé, usé pour la marque et le fond jaune de la moitié inférieure ; là où le verre blanc a été mis à nu de cette façon, il a été reteint avec du jaune d'argent. Ce ton a été appliqué également au revers des deux bandes originairement bleues de la moitié inférieure de l'écu, pour leur donner une couleur verte. On remarquera les fines arabesques enlevées à la pointe dans le noir de l'écu droit et de ses lambrequins.

La partie de la robe rouge comprise entre les lambrequins est une restauration, de même que le fragment qui contient le dernier quart de l'inscription. Une quinzaine de plombs supplémentaires.

Pour saint Pierre, voy. CAHIER, *op. cit.*, vol. I, p. 224, et pour sainte Barbe, *ibid.*, p. 176, vol. II, p. 409, 775.

Pour les armoiries des familles Tammann et Fleckenstein, voy., par exemple, *Archives héraldiques suisses*, 1905, p. 85 et suiv., et p. 102.

La forme Daman (et Dammann) pour Tammann (ou Thammann) se rencontre aussi dans deux vitraux provenant du cloître de Muri, datés de 1558 et de 1566, conservés actuellement au musée historique d'Aarau (voy. LEHMANN, *cat. cité*, p. 37 et 39).

D'après une communication de MM. les archivistes du canton et de la ville de Lucerne, les archives lucernoises ne nous fournissent aucun renseignement sur la femme de notre donateur, quoiqu'elle soit, elle aussi, d'une famille patricienne de Lucerne ; l'état civil de son mari peut être établi avec certitude : de trois Peter Tammann que l'on connaît au XVI^e siècle, le premier mourut en 1528, et sa femme n'était pas une Fleckenstein ; le troisième n'entra au Grand Conseil qu'en 1579, (mort en 1584) ; or, pour l'un, le style du vitrail serait trop avancé, pour l'autre trop archaïsant.

La notice déjà citée de l'*Art pour tous* (voy. ci-dessus, p. 38) attribue notre vitrail à Carl von Egeri (voy. *Dictionnaire des Artistes suisses*, vol. I, Frauenfeld, 1902, in-8, p. 9 et suiv.), connu surtout par les admirables vitraux exécutés pour l'abbaye de Muri et qui sont déposés aujourd'hui au musée historique d'Aarau. Sans rejeter catégoriquement cette attribution, il nous semble plus prudent, après un examen attentif des œuvres accessibles de cet artiste, de ne pas chercher un rapport aussi étroit entre notre vitrail et lui. Les qualités qui distinguent ce peintre, et qui font de lui un des premiers artistes verriers que la Suisse ait jamais connus, sont la finesse et une netteté merveilleuse des lignes et du modelé, la richesse d'imagination dans la composition des encadrements architectoniques (voy. aussi HAENDCKE, *Die schweizerische Malerei im XIV. Jahrh., unter Berücksichtigung der Glasmalerei*, Aarau, 1893, in-8, p. 172 et 174), qualités qui sont tout à fait étrangères à notre vitrail ; si l'on voulait même le faire passer pour une simple production de l'atelier de C. von Egeri, il faudrait admettre que la main qui l'exécuta (non celle qui dessina le modèle) était encore plus habituée à la technique des ateliers de la Suisse centrale qu'à celle d'Egeri.

N^{os} 12, 13, 14, 15

QUATRE VITRAUX D'ÉTAT

DATÉS DE 1538 A 1568

Les « vitraux d'état » sont peut-être l'expression la plus significative du caractère profane et démocratique d'une coutume (la coutume suisse de la donation de fenêtres et de vitraux) qui avait mis à son service l'art du vitrail, considéré et pratiqué jadis comme un art religieux surtout. Ces vitraux officiels étaient des donations faites par un certain nombre ou par l'ensemble des états suisses à des couvents, des corporations, des sociétés de tir, des magistrats ou des particuliers, sur une demande adressée à la diète et agréée ou refusée par celle-ci. De même que les donations des particuliers, chaque vitrail d'état contenait, comme partie essentielle, les armoiries du donateur, à savoir celles d'un canton suisse ; et, comme chaque état plaçait ses armes sur un vitrail qui lui était propre, il en résultait, au xvi^e siècle, des séries de treize pièces correspondant aux treize cantons suisses (à partir de 1513, voy. notre introduction, p. 13), séries ordinairement homogènes, car on avait bientôt adopté l'usage de faire exécuter tous les panneaux d'une même donation par un seul artiste.

Les quatre spécimens de la collection du Louvre n'ont ni l'avantage d'appartenir à une même série, ni d'autres qualités qui les placeraient au-dessus de l'ensemble des vitraux profanes parmi lesquels ils se trouvent. Mais, tout en n'étant que des simplifications du type général, ils le reproduisent du moins dans ses traits fondamentaux : les armoiries cantonales, placées dans un encadrement architectonique et accompagnées par un ou plusieurs représentants de la force armée du pays.

Le numéro 12 offre la disposition relativement la plus riche, l'écu de l'état donateur surmonté de celui de l'Empire et gardé par deux guerriers. Dans le numéro 13, nous voyons un seul porte-bannière avec le drapeau du pays ; dans les numéros 14 et 15, un porte-étendard avec le drapeau et, à côté de lui encore, les armoiries placées au-dessous des insignes impériaux.

La technique des quatre vitraux est la technique primitive, sans emploi d'émaux.

12. Vitrail d'état (*École de Zurich, 1538*).

Sauzay, F. 213. — V. H. II. — L. 0,215 ; h. 0,32.

Sur un fond bleu grossièrement damassé sont placés deux hallebardiers (h. 0,22), gardiens de deux écus, abrités par un arc en verre rouge composé de deux éléments symétriques en S.

L'arc semble avoir été supporté à l'origine par deux colonnes ou piliers en verre vert que dissimulaient en partie les deux guerriers.

Ceux-ci, contrairement à l'habitude prise dans les vitraux plus récents, gardent encore une attitude tout à fait naturelle. L'un se tient fermement sur ses deux jambes à peine écartées, l'autre s'appuie sur sa jambe gauche, tandis que la droite est légèrement pliée. Tous les deux portent une cuirasse avec colletin-hausse-col, braconnière et cuissards. Les mains sortent de manches tailladées très amples. Le personnage de droite, vêtu de jaune et de noir, sonne du cor à pleines joues ; ce cor offre les couleurs du vêtement, disposées en spirale. Au casque, espèce de chapeau de fer ceint d'un tortil également jaune et noir, sont fixées deux cornes de taureau. Tout cet équipement constitue une sorte de costume blasonné propre aux porte-bannières et aux sonneurs de cor des milices d'Uri. Ce premier guerrier a appuyé sa hallebarde contre son épaule en la maintenant avec trois doigts de la main droite. Le personnage qui lui fait face tient son arme fermement dressée devant lui, en

l'empoignant de la main droite ; sa main gauche repose sur la hanche. Son bras et sa jambe droits (seuls anciens) sont vêtus de rouge avec rayures noires. Comme coiffure, ce second personnage porte un chapeau plat bordé de plumes.

Les deux écus placés au milieu portent :

Écu inférieur (h. 0,055) : *d'or au rencontre de buffle de sable, bouclé, lampassé, allumé d'argent* (Uri).

Écu supérieur (h. 0,045) : *d'or à l'aigle éployée à deux têtes de sable, allumée et nimbée d'or* (Saint-Empire).

Sur le bord supérieur de cet écu est posée la *couronne impériale*.

Au bas, sur un bandeau (h. 0,02) restauré, l'inscription en lettres gothiques minuscules :

- ury-1538-

(Uri, 1538).

Ce qui reste dans ce vitrail de parties originales témoigne d'un travail soigné et intelligent, tant par la beauté du dessin (l'aigle impériale, par exemple) que par la qualité des verres colorés, dont les teintes sont d'une fraîcheur remarquable.

Les restaurations et les raccommodages comprennent les angles supérieurs (deux amours musiciens en grisaille), plusieurs fragments du fond damassé (notamment la partie comprise entre les jambes du guerrier de droite), le bras et la jambe gauches et la cuisse droite du guerrier de gauche, les deux parties latérales de l'encadrement ; en outre, le dessin est souvent plus ou moins effacé. Les plombs supplémentaires sont nombreux, surtout dans la moitié droite du vitrail.

13. Vitrail d'état (*École de Zurich, 1546*).

Sauzay, F. 220. — Chambre de parade. — L. 0,31 ; h. 0,42.

Entre deux colonnes courtes et robustes, en verre vert foncé, est représenté un superbe porte-bannière marchant vers la gauche.

Le fût des colonnes, presque aussi large que haut (l. 0,04 ; h. 0,06), repose sur une base et un socle de verre bleu foncé très volumineux ; les chapiteaux, du même verre bleu, sont moins hauts que d'ordinaire ; toute cette architecture semble comprimée par un poids énorme, quoique l'arc qu'elle supporte ne donne point l'impression d'une grande lourdeur. Cet arc paraît se composer de deux éléments en verre vert, s'enroulant à chacune de leurs extrémités, partant des chapiteaux et se rencontrant au milieu du bord supérieur du vitrail sous un angle de 90 degrés environ. Presque toute la partie gauche de l'arc est cachée derrière la bannière.

Dans les angles supérieurs du vitrail, on distingue à peine les deux patrons de la ville de Zoug, aux contours presque effacés : saint Michel, à droite (h. 0,07), pesant les âmes ; saint Oswald roi, à gauche (h. 0,07), portant le sceptre et une coupe sur laquelle est perché le corbeau messager. Ces figures, sur fond incolore, sont rehaussées d'un jaune d'argent couleur de soufre.

L'espace compris entre les socles des colonnes est occupé tout au bas par un bandeau de verre violet (l. 0,17 ; h. 0,04) renforcé au bord inférieur et sur le quart de sa hauteur par du jaune appliqué au revers ; plus haut, une bande de verre rose saumon (h. 0,055), échiquetée en petits carreaux alternativement mats et polis (que notre reproduction n'a pas rendus), indique une sorte de plancher. Mais tout le fond proprement dit (l. 0,20 ; h. 0,18) consiste en un rouge ardent, damassé au pochoir.

Sur ce fond rouge se détache la plus belle figure de guerrier que l'on trouve dans toute la série des vitraux du Louvre. Évidemment, on n'y rencontre plus la sincérité que l'on remarque dans les hallebardiers du numéro précédent, il y a déjà de l'affectation et de la pose ; peut-être trouvera-t-on

que ce banneret est un peu trop beau et que son attitude se rapproche trop de celle de tous les bannerets et halbardiers du milieu et de la seconde moitié du xvi^e siècle; mais s'il ne représente pas un personnage absolument unique et original, c'est du moins un beau spécimen d'un type très répandu. Sa large poitrine est couverte d'un justaucorps en velours noir, à doublure jaune, tailladé en forme de croix et décolleté en pointe. Un baudrier jaune brodé de croisettes passe de l'épaule gauche à la hanche droite. Les manches, très amples et tailladées, sont violettes sur fond noir. Pour les hauts-de-chausses, tailladés sur le devant, mais peu bouffants, et pour les bas, l'artiste s'est servi du même verre vert que pour les colonnes et pour l'arc. La tête, coiffée d'une toque surmontée d'un immense panache de plumes d'autruches, est dessinée avec verve. Le visage se présente presque de profil : œil très grand et très expressif, sourcil fin, barbe et moustache soignées ne cachant pas les lèvres charnues.

La main droite du personnage s'appuie sur la hanche; elle n'est ni crispée autour du poignard, comme c'est souvent le cas, ni ouverte, mais élégamment posée à la hauteur de la ceinture, les doigts repliés en dedans, sa partie supérieure seule étant visible.

De la main gauche, le guerrier tient droit devant lui une bannière (l. 0,11; h. 0,135) rectangulaire et raide comme une planche, fixée à une hampe très courte, qui porte :

D'argent à la fasce d'azur, avec un franc-canton contenant une « pietà » d'or.

C'est la bannière de la ville de Zoug, comme saint Michel et saint Oswald en sont les patrons.

Tout au bas, touchant presque le plomb d'encadrement, on remarque la date de :

1546

Nous sommes donc en présence d'une donation de la ville ou de l'état de Zoug, de l'année 1546.

Ce qui détermine l'impression que peut produire ce vitrail, c'est la grande simplicité du dessin jointe à une harmonie puissante et parfaite des verres colorés. L'artiste ne semble nullement s'être préoccupé de composer un tableau, et il a fait un chef-d'œuvre de style purement décoratif. Les jambes écartées et tendues toutes deux, la tête droite, le regard franc, le banneret, conscient de sa force — et aussi de son élégance martiale — est placé au beau milieu d'un fond rouge, dans un encadrement vert et bleu qui, assurément, n'a pas la prétention de représenter quelque chose de réel ou même de possible. Le porte-bannière se suffit à lui seul, et tous les éléments qui l'entourent n'ont de valeur, pour ainsi dire, que comme parties intégrantes d'un effet d'ensemble de coloris. La répartition intelligente des plombs, qui suivent partout les contours naturels des éléments constitutifs, et le choix extrêmement heureux des verres, permettent d'examiner ce vitrail à peu près à toutes les distances, sans qu'il perde rien de la clarté de sa composition.

On constatera qu'entre la tonalité du cadre et du panneau central, il n'y a plus aucune différence, contrairement aux faits observés dans les numéros précédents, où presque toujours l'encadrement était encore exécuté en grisaille et jaune seulement. Bientôt les rôles seront entièrement changés : dans le panneau central, avec des sujets de plus en plus compliqués et détaillés, on ne pourra plus se servir des mêmes teintes simples et fortes que pour les armoiries et les figures isolées, on emploiera donc fréquemment la grisaille et le jaune à côté de couleurs composées; les encadrements qui, déjà avant le milieu du siècle, ne reproduisent plus des cadres architecturaux d'armoiries sculptés en pierre ou en bois, mais des compositions artificielles ne pouvant figurer que sur le papier (et sur les vitraux), ces encadrements se transformeront entièrement en de simples cadres de tableaux, et ce sont eux qui garderont encore, jusqu'à la fin du xvii^e siècle, les couleurs intenses et foncées bannies du motif central.

Le dessin des petits sujets des angles supérieurs et celui du drapeau (fond damassé et « Pietà »), très fin dans ces parties-ci, est presque entièrement effacé. Une fêlure traverse le visage du banneret; un plomb supplémentaire (long. 0,05) s'étend de sa main gauche à la colonne voisine.

14. Vitrail d'état (*Suisse centrale, 1557*).

Sauzay, F. 223. — V. H. II. — L. 0,21 ; h. 0,31.

Sur fond jaune, un porte-étendard vu de trois quarts à gauche.

L'encadrement qui entoure la figure principale est peu apparent ; les fûts blancs (h. 0,10), en forme de balustre, des deux colonnes latérales sont dessinés sur les mêmes morceaux de verre que le damassé jaune servant de fond, et ils se confondent avec celui-ci dès qu'on s'éloigne un peu du vitrail. Les chapiteaux, ressemblant à des calices assez lourds, sont exécutés au contraire sur un verre rouge très foncé, mais leurs abaqes blancs ne se détachent guère du fond jaune, dont ils ne sont séparés par aucun trait de plomb. De même, ce n'est qu'avec peine que l'on distingue le fragment d'un mince arc jaune remplaçant l'opulente arcature traditionnelle ; cet arc prend naissance sur le bord de l'abaque, à gauche, et disparaît aussitôt derrière la bannière.

Dans la partie haute du vitrail, comprise entre le bord supérieur, les abaqes et l'arc qui les relie, on voit, au-dessus des colonnes, deux soldats, un joueur de fife à droite, un tambour à gauche, peints en grisaille et jaune d'argent ; ils sont en costume de l'époque. Un petit paysage très sommaire sert de fond à ces figures.

Au bas, entre les socles et les bases des colonnes — en verre bleu foncé — le fond est formé, pour un quart de la hauteur totale du vitrail environ, par du verre vert figurant un dallage carrelé, sur lequel le porte-bannière est debout. Celui-ci (h. 0,25), portant une cuirasse couleur d'acier munie d'une braconnière et de cuissards, est vêtu de drap rouge uni, employé avec une véritable prodigalité pour les manches tailladées, extrêmement amples ; un casque de fantaisie, se rapprochant de la bourguignote, protège la tête. L'expression martiale et rude du visage barbu est peut-être accentuée par le fait qu'on ne le voit apparaître qu'entre le collet de fer montant très haut et la visière du casque, descendant presque jusqu'aux sourcils.

La main gauche gantée se retient à la courroie qui porte l'épée. De la main droite, notre guerrier empoigne le bout de la hampe très courte d'une bannière carrée (l. et h. 0,09) portant :

De gueules à un franc canton d'or montrant les instruments de la passion.

Près de la jambe droite du banneret, on voit deux écus superposés :

Écu inférieur (h. 0,075) : *de gueules plein* (Schwiz).

Écu supérieur (h. 0,03) : *d'or à une aigle à deux têtes de sable, membrée, allumée et nimbée d'or* (Saint-Empire).

Le second écu est sommé de la *couronne impériale* (h. 0,035).

Vers le bord inférieur du panneau, entre les pieds du banneret, se trouve le millésime :

1557

La bannière et les deux écus désignent ce vitrail comme une donation du pays de Schwiz.

Ni la composition, ni le dessin, ni la couleur ne permettent de comparer ce vitrail avec le numéro précédent, d'une élégance si harmonieuse ; ses dimensions plus restreintes nous avertissent d'ailleurs qu'il ne faut pas le mettre sur le même rang, et qu'il s'agit apparemment d'un objet de coût beaucoup inférieur. Il peut cependant retenir le regard et nous intéresser par l'impression d'énergie et de force que semblent produire non seulement l'attitude et la physionomie du porte-bannière, mais encore le coloris du panneau entier. C'est un rouge chaud et luisant qui domine ; en haut, il remplit tout le carré de la bannière ; dans la partie centrale, il apparaît aux manches, aux hauts-de-chausses et aux bas du guerrier, aux chapiteaux des colonnes ; il triomphe enfin dans l'écu monochrome de Schwiz. La surface assez étendue de l'armure, en verre bleu clair, et le vert vigoureux du plancher empêchent cependant que la prédominance du rouge et du jaune ne devienne trop absolue.

Dans tout le vitrail, on compte une dizaine de plombs supplémentaires, peu nuisibles, du reste, à l'effet d'ensemble.

Pour les francs-cantons des bannières des anciens cantons suisses (voy., par exemple, nos numéros 13 et 15), conf. DURRER, *Das Schwizer Panner und sein Eckquartier*, dans *Archives héraldiques*, 1905, p. 121 à 127; et « *Die Juliusquartiere der Standesbanner von 1512* », *Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich*, 1882, Zurich, 1882, in-4.

Un vitrail du même maître que celui qui a exécuté le nôtre, appartient au Kunstgewerbe-Museum de Berlin (K. 7082; l. 0,30, h. 0,41); c'est un vitrail d'état de Lucerne, daté de 1557, d'une exécution un peu plus riche dans les parties architecturales, mais d'une parfaite identité en ce qui concerne la figure du banneret. (Photographie dans GANZ, *Répertoire de vitraux et dessins de maîtres suisses* (recueil manuscrit déposé au cabinet des estampes du musée des Beaux-Arts de Bâle), 1899, n° 88.

15. Vitrail d'état (*Suisse centrale, 1568*).

Sauzay, F. 225. — V. II. II. — l. 0,22; h. 0,31.

Un banneret, vu de trois quarts à gauche, est placé sous une arcade, sur un fond damassé.

Deux colonnettes latérales, au fût en forme de balustre, en verre rouge foncé, avec des socles cylindriques (h. 0,06) et des chapiteaux sommaires en verre vert clair, supportent un arc surbaissé, exécuté en verre rouge foncé. La silhouette de cet encadrement se dessine avec une grande netteté, grâce à la tonalité claire du champ principal et de la partie supérieure du vitrail. Les deux angles supérieurs contiennent des ornements végétaux jaunes, sur fond jaune, d'invention assez pauvre. Un verre bleu-gris, grossièrement damassé, sert de fond au motif central (l. 0,15; h. 0,22).

Sur ce fond couleur d'acier se détache, en grisaille et jaune, la figure du porte-bannière (h. 0,21) debout au seuil de l'arcade, qui est formé d'une bande de verre jaune placée au bord inférieur du vitrail. L'attitude du personnage est celle qui devient traditionnelle, on pourrait même dire obligatoire, à partir du milieu du xvr^e siècle, pour les bannerets isolés; elle reproduit à peu près la figure d'un Y renversé, le haut du corps étant droit et les jambes écartées et tendues symétriquement. L'équipement du guerrier consiste en une cuirasse avec colletin-hausse-col, braconnière et cuissards; sur la hanche gauche pend une longue épée à laquelle fait pendant, à droite, le poignard suisse. Une barrette noire à grandes plumes d'autruche est posée obliquement sur la tête. Ce que l'on peut voir du vêtement, à côté des pièces d'armure, c'est-à-dire les manches très amples, un peu des hauts-de-chausses et les bas, est rayé de jaune et de noir; ce sont là les couleurs de la bannière que le guerrier porte de sa main droite.

Cette bannière, carrée (l. et h. 0,09), apparaît derrière et au-dessus de la tête du banneret, et s'étend jusqu'au bord supérieur du vitrail; elle porte :

D'or à un rencontre de buffle de sable, bouclé, lampassé et allumé d'or, avec un franc-canton du même, représentant le Christ à la croix adoré par deux personnages nimbés (la Vierge et saint Jean).

C'est la bannière du pays d'Uri. L'écu de ce même pays (h. 0,06) se trouve, surmonté de celui du Saint-Empire et de la couronne impériale, à l'angle inférieur droit du vitrail; les deux écus portent :

1. *D'or à un rencontre de buffle de sable bouclé, lampassé et allumé d'or.*
2. *D'or à une aigle à deux têtes de sable allumées et nimbées d'or.*

Sur la face antérieure du seuil, le millésime :

1568

Le panneau qui nous occupe tient évidemment la dernière place parmi les quatre vitraux d'état réunis sous les numéros 12-15; c'est celui qui possède relativement le moins d'originalité. La sincérité d'expression intéresse toujours, même quand elle comporte de la maladresse ou de la lourdeur,

comme au numéro 14, par exemple ; mais ici on remarque déjà trop une simple routine d'artisan et une facilité d'exécution qui nous laissent froids, quoiqu'elles produisent en général des œuvres d'un aspect assez agréable. Une grande partie des imperfections que l'on constate dans le dessin de notre vitrail ont d'ailleurs été introduites par les restaurations qu'il a subies.

Morceaux rapportés : une partie de la tête de buffle de la bannière, comprenant l'œil droit ; le fragment avec la main droite du guerrier et la hampe de la bannière. Tout le haut du corps du banneret a été déplacé, apparemment lors d'une restauration, de quelques millimètres vers la gauche et vers le bas ; la figure entière a donc un peu perdu de son équilibre. Une douzaine de plombs supplémentaires (long. 0,02 à 0,10).

N^{os} 16, 17, 18, 19

QUATRE VITRAUX DE PARTICULIERS

16. Vitrail de personnage privé (*Suisse centrale, 1550*).

Sauzay, F. 221. — V. H. III. — L. 0,21 ; h. 0,32.

Hallebardier de profil à droite, accompagné d'un écu armorié posé à ses pieds, à gauche.

Si le personnage a été placé dans une sorte de cadre architectonique, cela paraît être uniquement pour faire une concession à l'usage régnant. La nature de cet encadrement, si peu proportionné au personnage qu'il entoure, prouve bien que son auteur n'était pas très conscient de ce qu'il faisait en prenant des éléments tout faits pour le combiner.

Cette construction se compose de deux fûts de colonne en forme de balustres (h. 0,10 ; l. au point le plus saillant 0,03, au tore 0,02), en grisaille et jaune, reposant sur des bases trop peu développées ; d'autre part, les chapiteaux, en verre rouge foncé, qui rappellent un calice, sont très lourds ; un faible segment de cercle jaune les relie entre eux.

Au-dessus de l'arc est peinte en grisaille et jaune une chasse au cerf, d'un dessin assez fruste ; à gauche, le cerf s'est arrêté devant un filet tendu et un chasseur (h. 0,05) lui enfonce son épéu dans la poitrine ; à droite, un second chasseur arrive au grand galop de son cheval, accompagné d'une meute de chiens.

Dans le motif central (l. 0,16 ; h. 0,215), la grande figure du donateur (h. 0,23) se détache sur un fond bleu d'acier, damassé au pochoir ; comme le banneret de Schwiz (n° 14), notre personnage est trop grand pour son encadrement, et les plumes de sa barrette, de même que le fer de la hallebarde dépassent l'arc ; lui aussi se distingue par un air d'originalité qui fait penser à un portrait. C'est un hallebardier de taille courte et trapue, vêtu entièrement de drap rayé jaune et noir, avec tailladés à fond blanc aux manches et aux hauts-de-chausses. Sur la hanche gauche pend une longue épée, et, au côté opposé, est attaché le petit poignard suisse. La main gauche, gantée, saisit juste au-dessous du fer la hallebarde, dont la hampe est posée près du pied gauche. Le justaucorps, très décolleté en ligne droite, laisse apparaître une partie de la chemise finement plissée, qui monte jusqu'au dessous du menton, où elle se termine en collerette. La barrette noire, ornée de belles plumes blanches, semble reposer surtout sur l'oreille gauche ; elle ne dérobe rien de la tête ni du visage du donateur. On peut donc examiner aisément son crâne fort et carré, couvert de cheveux roux coupés courts, et les traits peu compliqués du visage.

L'écu, appuyé contre la jambe gauche du donateur, porte :

De gueules à une ramure de cerf d'or mouvant d'une montagne à trois coupeaux de sinople et entourant la moitié (droite) d'une fleur de lis d'or accolée à la moitié (gauche) d'une croisetle d'argent.

Au bord inférieur du vitrail, sur une bande de verre rose, l'inscription en lettres gothiques minuscules :

Vogtt h(eller von) oberwill 1550-

(Le bailli, ou prévôt, H (eller d') Oberwil, 1550).

Ce qui détermine l'impression produite par le vitrail au point de vue du coloris, c'est le bleu du fond et le jaune répandu partout ; les verres rouges des chapiteaux et de l'écu ne viennent qu'en second lieu. Le jaune d'argent est excessivement brillant et foncé, comme on ne le rencontre guère ailleurs à cette époque ; pour le motif central, où les surfaces colorées sont assez grandes, et où des tons vigoureux sont tout à fait à leur place, cela ne présente aucun inconvénient ; mais ce jaune gardant une tonalité aussi intense jusque dans les parties ornementales et dans la petite scène du haut, il en résulte un manque de gradation regrettable entre les divers éléments dont se compose le vitrail. La clarté et le calme y font donc un peu défaut. Les particularités inhérentes au jaune, et une certaine dureté dans le dessin peuvent même faire supposer que le vitrail a été l'objet d'une habile retouche par un peintre-verrier moderne.

La partie médiane de la bande à inscription est une restauration ; le fond du motif central présente une mosaïque de fragments qui ne se font pas suite et ne datent pas tous de la même époque ; ils sont rattachés les uns aux autres par une douzaine de plombs supplémentaires.

Le nom de Heller n'apparaissant pas dans les listes des baillis envoyés par les états suisses dans leurs bailliages (voy. *Eidgenössische Abschiede*, vol. IV, 2^e part.), il faut supposer, ou que le nom est mal reconstitué dans le vitrail, ou — ce qui paraît tout aussi plausible quand on examine le portrait du donateur et son costume — que ce « Vogt » n'a pas été bailli, mais seulement prévôt ou sergent. Les armoiries ressemblent à celles de certaines familles des environs du lac des Quatre-Cantons (Hertenstein, par exemple) ; néanmoins, dans leur forme spéciale, elles restent uniques et aussi inconnues en Suisse que le nom de leur possesseur. Si l'on considère le caractère général du panneau, qui est celui des œuvres originaires de la Suisse centrale, on conjecturera que l'« Oberwill » de l'inscription est peut-être bien le village d'Oberwil situé sur le lac de Zoug.

17. Vitrail de personnage privé (*Suisse centrale, 1553*).

Sauzay, F. 206. — V. H. II. — L. 0,21 ; h. 0,32.

Un bouffon soutenant un écu armorié, dans un encadrement architectural.

Deux fortes colonnes latérales d'un bon dessin, composées chacune d'un socle (h. 0,075) en verre rouge foncé, d'un fût à peu près cylindrique (l. 0,025 ; h. 0,12), en verre bleu clair, et d'un chapiteau en verre mauve (h. 0,04 ; ornementation identique à celle des chapiteaux du numéro 16), supportent une sorte d'arcade.

Entre les colonnes, un personnage est debout, qui représente peut-être le donateur lui-même, peut-être aussi est-ce un simple tenant d'armoiries déguisé en bouffon et s'appuyant sur l'écu. Il porte une tunique assez courte, dont la jupe flottante s'arrête bien au-dessus des genoux, et qui est mi-partie carrelée de noir et de gris (ou de blanc ?) à droite, et entièrement blanche à gauche ; ce vêtement possède des manches longues et très amples et un capuchon muni de deux grandes oreilles d'âne terminées chacune par un grelot. Des grelots sont pareillement attachés autour du genou, au cou de pied et à la pointe des souliers. Sur sa main droite, le personnage tient une chouette (cimier de l'écu ?) à laquelle il tire la langue.

Pour fond, le motif central possède d'abord un petit mur ou parapet couleur de pierre, comme

le sol sur lequel sont posés l'écu et son tenant ; il n'est guère plus haut que l'écu. Au-dessus règne le fond proprement dit, un damassé jaune très fin, gratté à la plume dans une légère couche de grisaille.

La partie supérieure du vitrail (h. 0,075 aux angles, 0,055 au milieu) ne peut figurer qu'un pan de mur soutenu par les colonnes et remplaçant l'arc que d'ordinaire on trouve à cette place (les colonnes n'auraient autrement aucune raison d'être) ; seulement, l'artiste, soit à dessein, soit par négligence, n'a pas respecté la véritable nature de ce pan de mur, car il en a fait une frise avec quatre enfants déguisés en sauvages (h. 0,06), portant des perruques et des pagnes en fibres de lin ou de chanvre et armés d'énormes massues ; et ces enfants ne sont pas peints à l'imitation d'un bas-relief, mais dessinés et modelés sur un fond transparent bordé de jaune.

L'écu (h. 0,10) porte :

D'or à un dragon du même passant sur un grésoir d'argent posé en bande.

Le grésoir est l'insigne des verriers et peintres-verriers.

Au bas du vitrail, sur une bande de verre bleu très clair, comprise entre les socles des colonnes, on lit, en lettres gothiques minuscules :

Barthlime Linck · 1553 ·

(Barthélémi Linck, 1553).

Un peintre-verrier, « Bartholome Lingekh, von Zürich », devient bourgeois de Strasbourg en 1581 ; notre donateur ayant le même métier (le blason le prouve), est peut-être le père de celui-ci.

La façon dont a été introduite la figure du bouffon comme tenant de l'écu, est très personnelle et originale ; son attitude n'a rien de commun avec le schéma habituel des tenants d'armoiries. On remarquera avec quelle souplesse cette figure est adaptée aux dimensions et à la forme de la surface dont l'artiste disposait. Les qualités du dessin, très soigné et d'un modelé bien exécuté, nous dédomagent entièrement du coloris assez terne.

Les morceaux de verre teint dont se composent les colonnes, constituent, en effet, les seules parties colorées dans ce vitrail, tout le motif central, de même que la frise, étant peints uniquement en grisaille et jaune sur deux grands morceaux de verre incolore. Aux fûts des colonnes, du jaune a été appliqué au revers du verre bleu, pour produire le vert des guirlandes qui les décorent. Sur le visage du fou, on constate, pour la première fois dans les vitraux du Louvre, un essai de carnation à l'aide d'une grisaille brunâtre. La petite barbe qui garnit le menton du personnage est peinte en jaune d'argent.

Le vitrail semble avoir reçu le choc d'un instrument pointu près de la patte postérieure gauche du dragon, dans l'écu, car de ce point rayonnent dans toutes les directions six plombs supplémentaires (long. 0,045 à 0,195) ; à part cette détérioration, le panneau est intact.

La présence d'un fou dans un vitrail suisse n'a rien d'exceptionnel. Au musée national suisse on trouve même dans un vitrail de prélat un fou comme tenant des armoiries (donation de Félix Klauser, dernier abbé du chapitre de Rütli, 1504-1525 ; salle XVIII, 3^e fenêtre).

La coutume de se déguiser en sauvage, en employant des fibres de chanvre ou de lin, semble avoir été aussi commune qu'ancienne ; on se rappellera le récit que fait Froissart (livre IV) du bal où le jeune roi Charles VI faillit perdre la vie (janvier 1393), parce que de semblables déguisements s'y étaient enflammés.

Au sujet du grésoir dans les armes d'un (peintre-)verrier, voy., par exemple, au musée de Cluny, le n° 2086.

Sur Barth. Linck, voy. MEYER, *op. cit.*, p. 259 et suiv. ; p. 260, n. 4, M. Meyer publie un extrait du registre baptistère de l'église Saint-Nicolas de Strasbourg, qui dit que Barth. Linck, peintre-verrier, fait baptiser un fils du nom de Bartholome, en 1597, soit quarante-quatre ans après l'exécution de notre vitrail ; si on admet que celui-ci soit l'œuvre d'un maître âgé d'au moins vingt ans, il est peu probable que ce même maître, âgé de soixante-quatre ans, en 1597, ait pu encore avoir un fils ; le Barth. Linck devenu bourgeois de Strasbourg, se maria trois fois : en 1581, en 1589 et en 1605 (MEYER, *loc. cit.*, p. 259). Il semble bien que le « Barthlime Linck » qui, en 1553, a mis son nom sur notre vitrail, et le « Bartholome Lingk » qui, en 1597, fait baptiser son fils du même nom, soient deux personnages différents. Notre maître est probablement le père, domicilié en Suisse et y restant, tandis que le fils émigre et se fait bourgeois de Strasbourg. Le fils de celui-ci, baptisé à Strasbourg en 1597, le troisième Barth. Linck qui nous soit connu, pourrait être alors le monogrammiste B (B. L.), l'auteur de notre

numéro 28^a daté de 1628, et le collaborateur de Laurent Linck (autre fils né à Strasbourg en 1582, de Bart. Linck II), pour la célèbre série des vitraux de l'ancienne abbaye de Molsheim, datés de 1622 à 1631 (LASTEYRIE, *Histoire de la peinture sur verre*, Paris, 1857, in-fol., pl. xcvi et xcix ; *Peintres-verriers étrangers à la France*, p. 16). Ainsi, trois générations correspondraient à une période de près de cent ans, s'étendant de 1530 (date de naissance approximative du Barth. Linck du vitrail de 1553) à 1630 (date des vitraux alsaciens signés B. L. et attribués à Barthélémi Linck III), ce qui est conforme aux observations de la statistique historique.

Malgré la note du registre de Strasbourg, qui le qualifie de Zuricois, ni Barthélémy II, ni son père, n'apparaissent parmi les peintres-verriers de Zurich ; il est d'autant plus plausible de classer notre vitrail, conformément aux caractéristiques de son style, parmi les vitraux provenant d'ateliers de la Suisse centrale.

18. Vitrail rustique (*Suisse centrale, 1550*).

Sauzay, F. 222. — V. H. I. — L. 0,215 ; h. 0,325.

Le donateur vu de face, et sa femme, qui lui présente un gobelet, vue de profil à gauche.

L'encadrement architectural traditionnel est fort réduit dans ses dimensions. Il se compose ici de deux piliers carrés, tout droits et très minces (l. 0,015 ; h. 0,22), décorés sur leur face antérieure d'un petit motif ornemental dans le goût de la Renaissance, en noir sur fond blanc (couleur de pierre) ; les abaques, très simples, qui les couronnent, supportent un arc également fort mince (l. 0,01).

La frise (h. 0,075 aux extrémités, 0,04 au milieu) placée au-dessus de l'arc, représente une chasse passant de gauche à droite, peinte en grisaille teintée et en jaune : à droite, cinq chiens courant, à gauche, un valet de chiens tenant un chien en laisse, et, plus en arrière, le maître avançant assez péniblement sur un grand cheval et portant en croupe une femme, le tout dans un paysage qui a pour fond un village au pied d'une chaîne de montagnes.

Le donateur (h. 0,24), de haute taille et d'allure nerveuse, est drapé d'une sorte de pélerine rouge tombant droite par derrière presque jusqu'aux genoux, tandis que par devant, où les bras la relèvent, elle forme des plis pittoresques ; la main droite tient la hampe d'une lance ; la gauche saisit la poignée de l'épée. Les jambes — la gauche droite et tendue, soutenant presque à elle seule le poids du corps, la droite un peu avancée et dégagée — sont habillées de hauts-de-chausses peu bouffants et de bas rayés de jaune et de noir. Une barrette noire à plumes d'autruche coiffe la tête énergiquement renversée, un peu trop petite, peut-être. Le costume de la femme est bien celui du milieu du xvi^e siècle : corsage décolleté en ligne droite d'une épaule à l'autre, taille placée très haut, ventre saillant, comme la mode l'exigeait. A la ceinture brodée sont suspendus, par un très long ruban, une aumônière et un aiguillier, objets qui se détachent en jaune clair sur le vert foncé de la robe, près de son bord inférieur. La gorge est couverte d'une guimpe blanche et parée d'une chaîne d'or. Un bonnet brodé maintient les cheveux, non sans laisser échapper quelques petites boucles aux tempes et derrière l'oreille. Le chapeau noir, avec une grande plume blanche, placé sur le côté droit de la tête, ne cache rien de celle-ci, mais fait, au contraire, un cadre très favorable au fin profil de la dame ; l'expression du visage (sans carnation) est tranquille et modeste.

Entre les deux personnages, sur le sol, se trouve un petit écu (h. 0,045) qui porte :

De gueules à une croix alésée (très mince) d'argent.

Sur une bande (h. 0,015) de verre teinté de jaune, au bord inférieur du vitrail, l'inscription en lettres gothiques minuscules :

Petter Rûdy, Anno Domini - 1550 -

(Pierre Ruedy, l'an du Seigneur 1550).

Le rouge vénitien du manteau du donateur, opposé au vert foncé de la robe de la femme, et le fond violet, damassé au pochoir, forment un ensemble de tons très heureux, auquel le jaune des jambes du donateur et le rouge luisant de l'écu ajoutent une gamme secondaire. Couleurs et dessi-

s'entr'aident pour produire un effet harmonieux et clair; il n'y a dans ce vitrail ni lignes superflues, ni tons indiscrets troublant l'équilibre du coloris et la clarté des contours; c'est une belle œuvre de la « Renaissance suisse ».

La grisaille a malheureusement disparu en partie, dans des endroits où elle devait servir à indiquer le modelé, et dans le fond damassé. Une dizaine de plombs supplémentaires, pour la plupart de petites dimensions.

Le nom de famille de Ruedi est assez répandu en Suisse; un Kaspar Ruedi, de Sisikon (canton d'Uri, district d'Altdorf) apparaît dans l'obituaire de Schattdorf, d'après une communication de M. l'archiviste cantonal de Nidwalden. Le jaune et le noir que l'on remarque dans le costume du donateur, permettent peut-être de le supposer Uranaïs et de le considérer ainsi comme un des Ruedi de Sisikon, ou, du moins, du canton d'Uri. Il faut dire, cependant, que certains traits caractéristiques des œuvres provenant de la Suisse centrale manquent à notre vitrail, et que d'autres n'y sont pas très accentués. Toutefois, la famille Ruedi, de Bâle, n'aurait aucun représentant dans lequel on puisse reconnaître notre donateur, et ses armoiries (d'or à une fleur de lis d'argent partie de gueules, voy. MEYER-KRAUS, *Basler Wappenbuch*, Bâle, 1880, gr. in-4) sont bien distinctes de celles de ce vitrail.

L'écu, dans lequel beaucoup verraient aujourd'hui la croix de la Confédération suisse, semble avoir appartenu au donateur ou à sa famille comme blason particulier. A une époque où la croix d'argent dans le champ de gueules n'était pas encore adoptée officiellement comme emblème de la Confédération, ce fait ne saurait rien offrir d'extraordinaire (voy. aussi les armes de Jost Schilter, dans le n° 2091 des vitraux suisses du musée de Cluny, d'une forme presque identique à celle qui fut adoptée pour le blason de Schwiz). Sur la croix fédérale et son apparition tardive comme blason de la Confédération suisse, voy. *Archives héraldiques*, 1900, p. 121-128.

L'authenticité de l'écu du vitrail qui nous occupe, ne peut laisser aucun doute, quand on l'examine de près; c'est du beau verre rouge, usé pour la croix représentée en relief avec des bras prismatiques; le champ est damassé.

19. Vitrail rustique (*Suisse centrale, 1560*).

Sauzay, F. 224. — V. H. H. — L. 0,21; h. 0,30.

Le donateur, en tenue de porte-étendard, de trois-quarts à droite, en face de sa femme, de profil, qui lui présente un gobelet.

L'encadrement, très réduit déjà par l'artiste lui-même, ne subsiste qu'à l'état fragmentaire. Près du pied droit du guerrier, on aperçoit la base et une partie du fût d'une colonne (en grisaille et jaune sur du verre incolore), et derrière la tête de la femme, il reste une portion de chapiteau ornée d'un chérubin. Une architrave en verre violet, et d'un dessin très pauvre, sépare actuellement le motif principal de la partie supérieure du vitrail. A l'angle supérieur droit, on voit encore un fragment (l. 0,09, h. 0,045) de la frise primitive; il représente, en grisaille et jaune, deux des Rois Mages portant leurs cadeaux et marchant vers la gauche.

Le personnage principal (h. 0,23), revêtu d'une cuirasse blanche avec colletin-hausse-col, brassards et cuissards, tient de la main gauche un grand drapeau rouge qui passe derrière lui, au-dessus de son épaule gauche, et flotte vers le bord droit du vitrail pour s'abaisser et se retourner de nouveau vers la gauche. Ce drapeau fournit ainsi un fond très avantageux, d'abord au visage (sans carnation) du guerrier et à sa tête entière, coiffée d'un casque à visièrre empanaché de blanc, puis, ensuite, aux parties du corps revêtues de l'armure blanche. Les hauts-de-chausses, non entièrement masqués par les cuissards, sont dessinés sur le même verre rouge foncé que le drapeau. L'homme est armé d'une énorme épée et du poignard suisse; il marche vers la gauche, à pas allongés. La femme (h. 0,20), forte matrone, vient au devant de lui, en lui présentant sur sa main droite un gobelet à couvercle; elle porte une robe qui ressemble à celle de la donatrice du numéro précédent, mais elle est d'une belle couleur bleue. Ici encore, la gorge et les épaules sont couvertes d'une guimpe blanche et parées de chaînes d'orfèvrerie. Un bonnet blanc retient les cheveux; un chapeau plat de feutre noir, aux bords très larges, mis de travers, coiffe cette dame d'une façon pittoresque.

L'expression du visage peut paraître un peu grave pour une épouse qui vient saluer son mari ; elle n'est guère adoucie par l'effet de la belle boucle en tire-bouchon qui tombe sur l'oreille.

Une partie du fond jaune damassé au pochoir et, à leurs pieds, un petit écu (h. 0,06), séparent les deux figures.

Cet écu porte :

De sinople à cinq boules de sable rangées 2, 1, 2.

Sur une bande de verre jaune, au bord inférieur du vitrail, on lit, en grisaille noire sur fond clair, le millésime :

1560

Au-dessous, enlevée à la plume sur une couche de grisaille noire, en une écriture gothique à moitié cursive, l'inscription :

(Fanderich) Jost Mettler vnd Adelheit Meisterin -sin-frow

(Josse Mettler (banneret) et Adelaide Meister, sa femme).

Jost Mettler représenta en 1550 l'état de Schwiz à une diète tenue à Lugano, le 25 juin.

Sans vouloir placer notre vitrail au même rang que le numéro 18 — il est loin d'atteindre au degré de finesse et à l'exactitude de dessin de celui-ci — on ne peut contester sa valeur comme document pour l'histoire du costume, ni comme solution heureuse d'un problème de coloris. Ce qui manque au dessin en clarté et en recherche, est remplacé, d'ailleurs jusqu'à un certain point, par la verve et l'énergie du mouvement et de l'attitude ; l'œil s'attachera volontiers aux contours vigoureux des deux figures ou au jeu des plis du drapeau, de même qu'à l'harmonie des tons purs et intenses des verres teints.

En fait de pièces rapportées, il faut citer : *a*) le petit fragment triangulaire entre la pointe du drapeau et le bord supérieur du vitrail ; *b*) le fragment compris entre le drapeau, l'architrave et les bords gauche et supérieur du vitrail, où l'on voit, exécutés en émaux de plusieurs couleurs, quelques épisodes de l'histoire de Guillaume Tell ; *c*) l'architrave ; *d*) la moitié supérieure du panache fixé au casque du donateur ; *e*) le chapiteau à droite ; *f*) deux fragments de socles de colonnes insérés aux extrémités de la bande à inscription ; *g*) le fragment de l'inscription portant le mot « Fanderich ». Une quinzaine de plombs supplémentaires.

Il est possible que l'artiste, en égard à la ligne courbe du drapeau, ait remplacé l'arc habituel par une architrave droite, quoique le plomb qui coupe les pieds du second Roi Mage puisse justement représenter le tracé d'un arc primitif ; mais l'architrave actuelle est certainement une restauration, moderne à droite du drapeau, probablement contemporaine des scènes de l'histoire de Guillaume Tell, à gauche ; et cette architrave ne fut point destinée primitivement à reposer sur des chapiteaux, comme il en subsiste un (original) au-dessus de l'épaule gauche de la donatrice.

Sur Jost Mettler, voy. *Eidgenössische Abschiede*, vol. IV, 1^{re} part. c., (1549-1555), p. 343.

N^{os} 20 à 33

QUATORZE VITRAUX DE L'ÉCOLE DE ZURICH

DATÉS DE 1561 A 1647

La série commence par une œuvre qui est encore dans la tradition de l'atelier de Carl von Egeri et qui a la netteté de trait et le raffinement dans les détails architecturaux de ce maître. C'est ensuite un panneau de facture un peu plus robuste, peut-être de la main de Jos Murer, puis trois variantes d'un même type de vitrail « rustique ». Nous rencontrons après cela un spécimen de la tradition

« académique », si on peut s'exprimer ainsi, qui florissait à Zurich vers 1600, à côté de la tradition populaire ou nationale ; viennent encore une fois trois vitraux rustiques, offrant tous, par un curieux hasard, une figure de cavalier ; et enfin quatre panneaux, produits d'un atelier auquel les modèles et les procédés de Christoph, et de Josias Murer semblent avoir été chers. L'examen de la série entière pourra, sans doute, mettre en lumière quelques-unes des qualités les plus caractéristiques des ateliers de Zurich pour l'époque à laquelle ces œuvres se rapportent, à savoir une certaine netteté et une remarquable pureté de coloris, et un dessin relativement soigné pour la période de déclin qu'est le milieu du xvii^e siècle. Il faudra se rappeler, toutefois, que ni Carl von Egeri, ni les Bluntschli, ni les frères Murer, c'est-à-dire les maîtres qui ont valu à l'école de Zurich la renommée dont elle jouit, ne sont représentés dans notre série par des œuvres originales.

20. Vitrail collectif de trois savants (Zurich, 1561).

Sauzay, F. 209. — V. H. II. — L. 0,21 ; h. 0,30.

Représentation de la parabole du Bon Samaritain, au-dessus des armoiries des trois donateurs.

Deux colonnes de belles proportions (l. 0,02, h. 0,12) — en verre rose — décorées de guirlandes de feuillages usées sur le verre doublé et teintées en jaune d'argent, forment les parties latérales de l'encadrement ; chacune d'elles repose sur une base en verre jaune d'or finement ornementée, et, sur un socle à six pans (l. 0,025, h. 0,045), en verre mauve foncé. Des chapiteaux corinthiens de fantaisie, de même couleur que les bases, supportent une sorte d'arc trilobé en verre rouge foncé d'une grande intensité de coloris ; une portion considérable de cet arc est cachée par un cartouche (l. 0,12 ; h. 0,035) aux bords découpés et enroulés, au bas duquel pend une guirlande de fruits. Dans chacun des angles supérieurs, aux côtés du cartouche, un amour debout, très élégant d'attitude et de dessin, tient d'une main le bout de cette guirlande, qui s'étend d'un bord du vitrail à l'autre, en disparaissant et en réapparaissant entre le cartouche et l'arc.

Le fond de la composition (l. 0,16, h. 0,205) est occupé par un paysage d'horizon étendu et d'une belle perspective aérienne, tandis qu'au premier plan, on voit représenté l'épisode du Bon Samaritain. A droite, ce personnage (h. 0,09), habillé de jaune, avec un manteau, turban et culottes bleus, soigne le blessé en versant sur ses plaies le contenu de sa gourde ; sa physionomie exprime la plus sincère compassion. Tout près de là, à gauche, le cheval du Samaritain (h. 0,12), droit et tranquille, attend patiemment son maître ; c'est un de ces chevaux primitifs, à la poitrine ronde et à la peau lisse, l'œil en amande, l'expression presque humaine, comme on en peignait au xv^e siècle. Un groupe d'arbres, dans lequel on peut distinguer plusieurs essences, borne la vue au centre. Au fond, à gauche de ce bois, le prêtre va disparaître à un tournant de la route, suivi à peu de distance par le lévite ; tous deux marchent avec dignité, le premier en priant, le second en lisant. Des deux côtés des arbres, le paysage s'étend encore très loin, avec des monticules, des maisons isolées, de petits bois, des villes fortifiées et des montagnes.

Le cartouche du haut porte un distique latin, tracé en capitales romaines très bien dessinées (h. 0,0025), qui fait allusion à la scène principale :

EXTERVS IGNOTVM FRATERO INVIT AMORE.
SI PIVS ESSE VELI[S], TV QVOQVE FAC SIMILE.

(Un étranger poussé par un amour fraternel secourut un inconnu. Si tu veux être pieux, agis pareillement).

Dans le bas, entre les socles qui supportent les colonnes, une rangée de quatre colonnettes abrite les écus (h. 0,04) des trois donateurs ; au-dessus de chaque écu, on lit le nom correspondant, en deux lignes d'une écriture latine cursive très petite (maj. h. 0,003, minusc. h. 0,002), mais très régulière et d'une grande finesse :

1. *D(ominus)*. **Conradus Gesnerus.**

Armoiries : *D'or à un oiseau au naturel
dans une couronne de feuillage de
sinople à fleurs d'argent.*

(Messire Conrad Gessner).

Conrad Gessner, le célèbre naturaliste (1516-1565), fut professeur de physique à partir de 1542, premier médecin de la ville de Zurich en 1554, chanoine du chapitre du « Grossmünster » en 1558. En avril 1564, l'empereur Ferdinand lui octroya, en reconnaissance de ses mérites, de nouvelles armoiries, différentes de celles du vitrail.

2. *D(ominus)*. **Henrichus Bullingerus.**

Armoiries : *D'or à un fer de moulin de
sable.*

(Messire Henri Bullinger).

Heinrich Bullinger, théologien, le successeur du réformateur Ulrich Zwingli, appartint au chapitre du Grossmünster de Zurich, de 1531 à 1575.

3. *D(ominus)*. **Georgius Cellarius.**

Armoiries : *D'or à un bouquetin de sable.*

(Messire Georges Keller).

Georg Keller, docteur en médecine, professeur de physique et chanoine du Grossmünster, succéda, en 1565, à Gessner dans ses fonctions, et mourut en 1603.

Tout près du bord inférieur du vitrail, à droite et à gauche de l'écu du milieu, on distingue, en chiffres très petits (h. 0,002 à peine), le millésime :

15 61

Malgré ses dimensions restreintes, notre panneau, grâce à la délicatesse de son exécution, peut donner une idée du genre de vitraux que produisirent les meilleurs peintres-verriers de Zurich, peu après le milieu du xvi^e siècle. Les principales qualités du dessin, de même que celles du coloris, sont une clarté et une finesse extraordinaires ; dans le paysage, on admire la dégradation presque insensible des contours et des tons, du premier plan jusqu'à l'horizon de montagnes lointaines. Les verres teints ont servi surtout pour le cadre architectural ; dans le motif central, il n'y a que le feuillage des arbres, qui ait été dessiné sur un grand morceau de verre coloré en vert, compris entre plusieurs morceaux de verre incolore. Dans le cartouche supérieur, les colonnettes du bas et les vêtements du Samaritain, on rencontre un émail bleu clair extrêmement homogène et agréable à l'œil ; le jaune d'argent, également clair et pur, joue un certain rôle dans l'ornementation et domine dans le paysage, où il remplace le vert pour les gazons. Le vert de la couronne du premier écu a été obtenu à l'aide d'un émail bleu appliqué au revers de cet écu teinté de jaune. Une grisaille « Jean Cousin », de première qualité, sert aux carnations ; mise un peu plus épaisse, elle donne au cheval sa jolie robe alezane. Le verre incolore et transparent apparaît comme fond, tant dans le champ des inscriptions qu'à côté des écus et des amours ; de même pour le paysage, où il forme le ciel.

Dans tout le vitrail, on compte huit plombs supplémentaires ; l'un coupe le cartouche supérieur verticalement, près de son milieu ; quatre autres traversent les colonnes latérales et deux le socle à gauche ; un dernier sépare du troisième écu la colonnette la plus rapprochée de celui-ci.

Pour la parabole du bon Samaritain, voy. l'évangile selon saint Luc X, 30-35.

Sur Conrad Gessner, voy. entre autres l'article de *l'Allgemeine deutsche Biographie* (Leipzig, 1875 et années suiv., 54 vol., in-8), où il est également question de ses deux blasons, et le *Neujahrsblatt* cité ci-après.

Sur Heinrich Bullinger, voy. *Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1883*, Zurich, 1883, in-4, p. 12.

Sur Georg Keller, voy. DÜRSTLER, *Zürcher Geschlechterbuch*, manuscrit du commencement du xviii^e siècle à la bibliothèque de la ville de Zurich, E. 16-24, vol. IV, fol. 103, et le *Neujahrsblatt* ci-dessus, p. 17.

Sur le chapitre des chanoines du « Grossmünster », de Zurich, dont les trois donateurs furent membres, voy. VON MÜLINEN, *Helvetia sacra*, vol. I, p. 65. Lors de la réforme ecclésiastique, ce chapitre transmit sa juridiction au gouvernement et continua d'exister avec des « chanoines » protestants ; à l'époque qui nous occupe, leur nombre était fixé à dix, dont quatre pasteurs et six professeurs à l'école capitulaire appelée « Carolinum ».

L'aspect de notre vitrail offre une évidente parenté avec trois vitraux zuricois de la même époque (1545, 1549, 1556) exposés au musée national, à Zurich (salle XLIV), et dont les donateurs sont également des chanoines

du Grossmünster. Cette parenté a été constatée en 1883 déjà, dans le *Neujahrsblatt* cité plus haut, et notre vitrail s'y trouve rapproché de ceux du musée national (alors dans la collection de la Société des antiquaires de Zurich) et d'un certain nombre d'autres que l'on croit provenir également de la prévôté du Grossmünster et de sa maison consistoriale; seulement, l'auteur du *Neujahrsblatt* traite le vitrail du Louvre de copie moderne, tandis qu'une lettre d'Eugène Müntz et Louis Courajod, publiée dans le même opuscule, le désigne comme absolument authentique et le date de la fin du xvi^e ou du commencement du xvii^e siècle. Ces deux savants n'indiquent pas quelles observations les ont amenés à leur conviction; quant à l'auteur suisse (Salomon Vögelin, de Zurich), pour défendre la sienne, il déclare qu'au milieu du xvi^e siècle les donateurs de vitraux ne se seraient pas attribués à eux-mêmes le titre de *Dominus*, et que la présence simultanée du nom de Gessner et de celui de son successeur dans la charge de professeur, sur le même vitrail, serait difficile à admettre; il reconnaît, d'autre part, que l'original du panneau doit être antérieur à 1564, puisque « la copie » — notre n° 20 — porte encore les premières armoiries de Conrad Gessner.

Nulle part, ni dans la lettre de Müntz et Courajod, ni dans la dissertation de Vögelin, il n'est question d'une date inscrite sur le vitrail même, et il faut bien supposer que le millésime de 1561, très peu apparent, il est vrai, a échappé aux yeux de tous ceux qui ont examiné le panneau; sa place, si rapprochée du bord inférieur du vitrail, la poussière et les oxydes de plomb, ont probablement contribué à la laisser inaperçue. Sa présence modifie un peu — pour la question de chronologie seulement — l'avis donné par Müntz et Courajod, qui, après l'avoir « examiné dans le plus grand détail », le déclarent « absolument authentique », mais le placent, comme il a été dit plus haut, « à la fin du xvi^e ou au commencement du xvii^e siècle, non au milieu du xvi^e siècle »; cependant l'état civil des donateurs exigeait à lui seul le milieu du xvi^e siècle, puisque C. Gessner mourut en 1565. Cette date de 1561 confirme ce que S. Vögelin concluait — pour l'« original » — en se basant sur la forme du blason de C. Gessner.

Quant au titre de *Dominus* (le D^{ne} peut guère être ici l'abréviation de *Doctor*, puisque Gessner et Keller seuls étaient docteurs), « jamais employé par les donateurs au milieu du xvi^e siècle », on le rencontre avant 1550, dans un vitrail daté de 1545, décrit au chapitre III du *Neujahrsblatt* sous le n° 3 (D. CONRADVS GESSNERVS); et après 1550, mais toujours avant 1561, sur un vitrail de 1556, représentant Pépin et Charlemagne comme fondateurs du Grossmünster, entourés des noms et des blasons des dix membres du chapitre, on lit : D. PETRVS MARTYR (voy. *Neujahrsblatt*, chap. IV, n° 2; le vitrail se trouve aujourd'hui au musée national, salle XLIV, à côté du vitrail de 1545). Plus tard, enfin, en 1584, dans un vitrail représentant le même sujet (*Neujahrsblatt*, IV, n° 3), on voit : D. GEORG KELLER, D. CASPAR WOLF, II (err) LVDWIG LAVATER, etc.

En ce qui concerne le dernier argument invoqué par le *Neujahrsblatt* contre l'authenticité de notre vitrail, on admettra sans doute que la « fondation » du panneau peut avoir eu lieu indépendamment de la position officielle des trois donateurs, et que ceux-ci peuvent s'être réunis tout simplement en bons amis, même si le vitrail était destiné à la maison consistoriale; et on sait, en effet, que Keller, comme Gessner, étaient liés avec Bullinger par l'amitié la plus étroite; en 1558, dans une lettre, Bullinger parle de Keller comme de « son parent »; en 1560, le fils de Bullinger épouse une Susanne Keller, et en 1564, lorsque Bullinger tombe malade, il est soigné par C. Gessner et G. Keller (voy. SCHIESS : *Bullingers Korrespondenz mit den Graubündnern*, vol. II, Bâle, 1905, p. 60, in-8, vol. XXIV des *Quellen zur Schweizergeschichte*, et : *Heinrich Bullingers Diarium*, vol. II des *Quellen zur schweizerischen Reformationsgeschichte*, Bâle, 1904, in-8, p. 64 et 76. Au sujet de l'amitié de Bullinger et de Gessner, voy. aussi PESTALOZZI, *Heinrich Bullingers Leben*, Elberfeld, 1858, in-8).

A part ces arguments historiques, le vitrail lui-même, par ses particularités de technique et de style, conformes en tout point à ce que l'on constate dans d'autres œuvres zuricoises de la même époque, prouve amplement son authenticité; il ne sera même pas besoin de rappeler que, d'après Sauzay (voy. ci-dessus, p. 38), le panneau est entré au musée sous le règne de Charles X, après avoir appartenu à la collection Durand, c'est-à-dire qu'il fut acquis à une époque où, pour les originaux eux-mêmes, on ne payait pas encore la dixième partie des prix actuels, et où l'exécution d'une si excellente copie aurait coûté beaucoup plus cher que l'original.

21. Vitrail de bailliage (*École de Zurich; peut-être atelier de Jos Murer, 1572*).

Sauzay, F. 226. — Chambre de parade. — Diamètre 0,46.

Panneau circulaire, comprenant, dans un encadrement rectangulaire, l'écu du bailliage zuricois de Wädenswil, surmonté des armoiries de l'état de Zurich.

Le vitrail est serti d'une étroite bordure (l. 0,015), en verre vert, décorée d'une guirlande formée de motifs ornementaux. L'intérieur du médaillon présente une sorte de portique architectonique composé de deux piliers soutenant une faible architrave et réunis, au bas, par un seuil au-dessous duquel règne un soubassement assez haut (0,15 au centre), compris entre les socles des piliers.

Devant le soubassement, au bord inférieur du vitrail, est placé l'écu principal (h. 0,10), celui du bailliage donateur, sommé de deux écus de l'état de Zurich, symétriquement penchés l'un vers l'autre et qui supportent à leur tour l'écu de l'Empire. Ce dernier (h. 0,07) occupe exactement le centre du médaillon ; sur son bord supérieur est posé le globe impérial (diamètre 0,02), et celui-ci marque le point central de la surface encadrée par l'architecture (l. 0,23, h. 0,21), surface à fond rouge damassé au pochoir.

Tandis que les deux écus de Zurich sont placés devant le portique et, en partie, plus bas que le seuil inférieur, c'est à l'intérieur que se trouvent les insignes caractérisant Zurich comme ville impériale et libre, c'est-à-dire l'écu impérial avec le globe et les deux lions (h. 0,18) servant de supports ; dans notre vitrail, ces derniers appuyent une des pattes postérieures sur les écus zuricois et soutiennent, au-dessus du globe, la couronne du Saint-Empire ; le lion de droite tient, en outre, une épée nue, symbole de l'autonomie judiciaire.

Entre les piliers et la bordure circulaire, on voit, de chaque côté, un guerrier debout, les jambes écartées, tenant devant lui une petite arquebuse. Les deux personnages, très simplement vêtus — casque, pourpoint brun, hauts-de-chausses peu bouffants et noirs, comme les bas — regardent vers le centre du vitrail. Au-dessus de l'architrave, à une échelle réduite, une scène de chasse : un homme à cheval, accompagné de six chiens, poursuivant un lièvre. Ces trois sujets sont dessinés et peints en grisaille noire et en grisaille teintée, sur du verre incolore et transparent.

L'écu inférieur est soutenu par deux gracieux amours (h. 0,105), revêtus d'une cuirasse à la romaine et armés d'une lance. Une banderole à inscription, placée au-dessus de cet écu, désigne le donateur du vitrail et donne l'explication de la composition héraldique ; on y lit, en lettres gothiques minuscules :

Die Fagty Wädischwil • 1572

(Le bailliage de Wädenswil, 1572).

Wädenswil (canton de Zurich, district de Horgen, rive gauche du lac de Zurich) formait un bailliage zuricois, dont le bailli résidait au château du même nom.

Les divers écus sont ceux du Saint-Empire, de Zurich et du bailliage de Wädenswil :

1. *D'or à une aigle à deux têtes de sable, allumée et nimbée d'or.*
- 2 et 3. *Taillé (en vue de la symétrie seulement) d'argent et d'azur, et tranché d'argent et d'azur.*
4. *De gueules à une boucle d'or.*

Si l'on compare la finesse d'exécution du numéro précédent à la facture du présent vitrail, on trouvera peut-être celui-ci inférieur ; mais, considéré en lui-même ou à côté d'autres œuvres contemporaines ou plus récentes, il possède des qualités très estimables. Le motif architectural se tient parfaitement ; si les éléments ornementaux ont un caractère vraiment décoratif, sans se perdre dans trop de détails, et s'ils témoignent d'un assez grand savoir en même temps que d'un bon sens naturel, il en est de même pour les quelques figures, si modestes soient-elles. Mais les qualités du coloris l'emportent sur celles du dessin. Dans le motif central, c'est un vibrant accord de rouge (fond) et de jaune (lions, couronne, écu impérial, globe) ; les piliers bleus des deux côtés, l'architrave et le seuil violets établissent la transition entre le fond et les parties très claires séparant l'architecture polychrome de la bordure circulaire. D'autre part, les deux écus zuricois, par leur partition héraldique si avantageuse et leurs tons blanc et bleu intense, ramènent le regard vers le centre et le dirigent sur l'inscription et sur l'écu du bailliage. Celui-ci, d'un rouge un peu plus foncé que le damassé du fond, conserve son coloris propre et la prépondérance qui lui convient, grâce à la teinte discrète de ses tenants, du soubassement sur lequel ceux-ci se détachent, et des socles de colonnes qui encadrent toute cette partie inférieure.

Le vitrail ne contient aucun émail, mais sur presque tous les morceaux de verre, rouges, bleus,

violet, verts et jaunes, du jaune d'argent a été appliqué au revers, soit pour obtenir quelques nuances nouvelles, soit pour souligner le contour d'une guirlande, d'une volute, etc. Pour la carnation et pour les tons bruns, l'artiste s'est servi d'une grisaille teintée.

Les parties bleues des écus de Zurich et la bande à inscriptions sont d'assez habiles restaurations. La pointe de l'écu inférieur contient un fragment de verre incolore (l. 0,04, h. 0,03), sur lequel on a retracé en gris la partie détruite de la boucle et un morceau de l'écu. D'autres fragments rapportés ou anciens et mal placés lors d'une remise en plomb du vitrail, tous fort petits et ne nuisant pas trop à l'ensemble, se voient sur le côté droit du socle gauche, près du pied droit du premier lion, à la garde de son épée (côté droit), entre la couronne et l'architrave, à l'extrémité gauche de l'architrave et aux deux angles de la scène de chasse. On compte en tout deux douzaines de plombs supplémentaires.

Le numéro 21 a été reproduit dans *l'Art pour tous*, 1906, pl. 24, avec une brève notice, dont les renseignements critiques sont dûs à M. P. Ganz, conservateur du musée des Beaux-Arts de Bâle. C'est lui qui attribue notre vitrail à Jos Murer, peintre-verrier (et topographe) à Zurich (1530-1580), v. MEYER, *op. cit.*, p. 213-214. Ce qui est certain, c'est qu'il provient d'un atelier zuricois et qu'il est apparenté à toute une série de médaillons de dimensions semblables et datant de la même époque. Ces médaillons sont conservés actuellement en divers endroits et ont été défigurés pour la plupart par des « renouvellements » qu'ils ont subis au XVII^e siècle. On en voit un au musée national suisse (salle XLVIII), « fondé » par Ulrich Stutz, maître de tir (Schützenmeister), et Hans Stutz, « renouvelé » en 1665; la date primitive a disparu, mais elle devait être 1570 ou à peu près. Au musée historique de Bâle, n° 162 : Joh. Bräm 1572, « renouvelé » en 1601, 1627, 1638, 1661. Dans une collection privée à Bâle, GANZ, *Répertoire* manuscrit cité, n° 90 : Escher von Luchs 1572, « renouvelé » la dernière fois en 1663. Dans une autre collection privée à Bâle, GANZ, *ibid.*, n° 998 : Félix Platter 1571. A l'hôtel de ville de Colmar, voy. BRUCK, *op. cit.*, pl. 74 : Jos Murer, 1573, « renouvelé » par Hans-Félix Murer en 1663.

N^{os} 22, 23, 24. — TROIS VITRAUX RUSTIQUES DE L'ÉCOLE DE ZURICH

DATÉS DE 1597, 1604, 1613

Chacun de ces trois panneaux offre les images de deux donateurs en costume militaire, vus de trois-quarts et tournés l'un vers l'autre en faisant le grand pas traditionnel, qui semble devoir donner à tous ces soldats d'occasion un air particulièrement martial. Campés sur une terrasse couleur de terre, dans un cadre d'une simplicité identique pour les trois vitraux, les personnages se détachent sur un fond jaune, damassé au numéro 22, animé par deux festons seulement au numéro 23, et complètement uni au numéro 24. Partout on voit, au-dessus de l'architrave droite, un petit sujet exécuté à la même échelle; dans le bas, une bande porte les noms des donateurs avec le millésime, et, aux extrémités, leurs écus, sur lesquels des instruments de travail et des « marques de maison » figurent comme pièces honorables.

22. Vitrail rustique (*École de Zurich, 1597*).

Sauzay, F. 227. — V. H. II. — L. 0,215; h. 0,325.

Le cadre architectural s'efface presque entièrement derrière les deux hallebardiers donateurs; il consiste en deux colonnes et en une faible architrave droite (h. 0,01), en verre rouge, interrompue en quatre endroits, au milieu par un petit cartouche, des deux côtés par les chapeaux et les mains des donateurs.

Ces derniers, l'un relativement svelte et grand, l'autre de taille moyenne, rappellent, avec leurs longues barbes flottantes et leurs visages expressifs, certaines figures des frères Murser. Il semble, en tout cas, que ce soient là de véritables portraits, contrairement à ce que l'on voit dans la plupart des vitraux rustiques de la même époque ou des époques postérieures, qui ne reproduisent — et c'est le cas pour nos numéros 23 et 24 — qu'un type générique, avec de légères variantes. L'auteur du numéro 22 ne compte d'ailleurs pas parmi les plus habiles. Le premier donateur est mal proportionné ; ses deux jambes, très longues, en verre rouge, supportent un torse trop petit ; et le fer de sa hallebarde devrait être plus grand, par rapport à la hampe. Comme son vis-à-vis, ce premier donateur a posé l'arme près de son pied gauche ; la main gauche l'empoigne juste au-dessous du fer, la droite s'appuie sur la hanche. Du pourpoint noir sortent les bras couverts des manches blanches d'un vêtement de dessous. La couleur du costume du second personnage est le blanc ; seul le pourpoint est noir, mais, presque complètement déboutonné et largement ouvert, il laisse néanmoins toute sa valeur à la veste blanche. Autour du cou, les deux donateurs portent une fraise blanche. Ils sont coiffés d'un chapeau pointu, de feutre noir, orné d'une grande plume.

Dans la partie supérieure du vitrail (h. 0,045), un paysan laboure son champ avec une charrue traînée par six bœufs qu'un autre paysan conduit ; un troisième personnage, une hache sur l'épaule, s'approche d'une fontaine.

Au bas, sur un bandeau très modeste (h. 0,03), on lit, en lettres gothiques minuscules :

Hans vnd Heine Kuntz gebrüderen
Sesshaft vf Fürhalten, 1597.

(Jean et Henri Kuntz, domiciliés à Fürhalten, 1597).

Les deux écus (h. 0,045), disposés aux extrémités de ce bandeau, portent :

1. *D'or à une doloire d'argent mise en bande, le tranchant tourné vers la pointe de l'écu, chargée d'une marque (F ?) de sable.*
2. *D'or à un soc de charrue renversé d'argent, posé sur une montagne de trois coupeaux de sinople.*

Hans et Heini Kuntz, de Fürhalten (localité appelée aujourd'hui Vorhalden ou Forrhalden ; canton de Zurich, district de Hinwil, commune de Wald) apparaissent dans le registre des mariages de la commune de Wald, le premier en 1568, le second en 1579 ; ils étaient donc âgés de 40 à 50 ans au moment où l'artiste fixa leurs traits sur notre vitrail. A en juger d'après les meubles de leurs écus, comme d'après la scène du haut, l'un d'eux était charpentier, le second agriculteur.

La marque que porte la doloire peut être un simple ornement ou une marque de maison ; on pourrait même y reconnaître la lettre F ; il s'agirait alors de savoir si elle représente l'initiale du nom de Fürhalten, ou le monogramme du peintre-verrier ; dans le dernier cas, ce serait un exemple pour ainsi dire unique de signature d'artiste composée d'un seul caractère, au milieu du grand nombre de monogrammes formés de plusieurs lettres. Mais il ne serait pas très difficile d'y rattacher un nom, puisque l'on connaît un peintre-verrier appelé Ulrich Frigk, de Zurich, mort en 1600.

A l'extrémité de la partie supérieure du vitrail, un fragment étranger a été inséré (l. 0,03 ; h. 0,045) ; il remplace les trois quarts de la fontaine et le fer de la hallebarde du guerrier de gauche ; on distingue sur ce fragment une grille et deux portions de têtes, dont l'une coiffée d'un turban, appartenant à un homme qui brandissait un cimeterre. Sur le fond jaune, entre les donateurs, deux plombs supplémentaires (long. 0,045 et 0,075) ; un troisième (long. 0,04) coupe l'angle du premier écu.

Le registre des mariages, conservé à la mairie de Wald, fournit, au sujet des donateurs, les indications suivantes : Hans Kuntz se marie avec Anna Hindermann, le 10 octobre 1568 ; Heini Kuntz épouse Regula Fürer, le 16 août 1579. Les registres baptistères et mortuaires ne sont conservés qu'à partir d'une date trop récente pour pouvoir compléter ces données.

Sur le peintre-verrier U. Frigk, voy. MEYER, *op. cit.*, p. 207.

23. Vitrail rustique (*École de Zurich, 1604*).

Sauzay, F. 228. — V. H. I. — L. 0,20 ; h. 0,30.

Dans un encadrement encore plus sommaire et encore moins apparent que celui du vitrail précédent, sont représentés les donateurs (h. 0,21), sous la figure de deux mousquetaires. Le haut du corps entièrement vêtu de noir, ils portent de larges hauts-de-chausses et des bas collants (en verre rouge foncé) ; ainsi, les deux figures se dessinent sur le fond jaune en deux silhouettes bien nettes, dont les contours sont accentués et simplifiés par les plombs. Chacun des personnages tient sur l'épaule gauche le mousquet à la crosse recourbée et, de la main droite, la fourquine plantée sur le sol, près du pied droit. Sur leur poitrine, se détache, en jaune, un collier de charges passé en sautoir. Autour du cou, ils portent la fraise blanche à la mode au début du XVII^e siècle ; sur la tête, un chapeau noir conique, décoré d'un panache de grandes plumes blanches. Tandis que le personnage à gauche est encore armé de la longue épée droite, son compagnon possède une arme déjà courbe, à un seul tranchant, se rapprochant de la forme du sabre ; le poignard suisse traditionnel complète leur équipement.

Au-dessus de l'architrave, on voit, peinte d'après un modèle courant, en jaune et grisaille, presque toute l'histoire de Guillaume Tell (hauteur des figures 0,045 à 0,05) : au fond, le lac des Quatre-Cantons, avec ses bords à pic, et, à gauche, la scène de Guillaume Tell s'échappant du bateau de Gessler et le repoussant dans les vagues ; plus en avant, les sujets loyaux saluant le chapeau du bailli, pendant que le héros légendaire reste couvert ; au premier plan, celui-ci, en présence de Gessler et d'un garde, met son arbalète en joue et vise la pomme placée sur la tête de son fils.

Au bas, l'inscription, en lettres gothiques minuscules :

Heinrich Rellstab
vnd Heinrich
Hottinger, 1604.

(Henri Rellstab et Henri Hottinger, 1604).

Elle est flanquée de deux écus (h. 0,05) :

1. *D'azur à une marque (un anneau en chef enfermant 4 billettes d'or, relié par un trait droit à un anneau plus petit en pointe) d'or.*
2. *D'azur à la lettre H d'or.*

Les noms de famille Rellstab et Hottinger sont assez répandus dans quelques villages situés sur le lac de Zurich, non loin de la ville de Zurich elle-même, surtout à Rüschlikon (rive gauche, district de Horgen). Vers 1600, on rencontre dans cette localité plusieurs personnages qui pourraient être les donateurs de notre vitrail.

Trois plombs supplémentaires dans le motif central, cinq autres (long. 0,055 à 0,075) dans les frises supérieure et inférieure.

Le sujet du haut se retrouve encore sur un vitrail reproduit dans le catalogue de la vente de Trétaigne (*Auktion der Glasgemälde-Sammlung der Baronin de Trétaigne*, etc., Zurich, 1904, in-4), sous le n° 6 (« Hanns Ludwig Petter vnd Zussana Abegg Sin Ehgmahel, 1616 »), et on l'y rencontre sous une forme évidemment dérivée d'un même original ; une colonnette partageant la scène en deux moitiés, deux troncs d'arbres au lieu d'un, un second garde placé derrière Guillaume Tell, ce sont les seules variantes que l'on remarque.

Quant aux donateurs, les documents des archives cantonales de Zurich ne nomment, pour les années 1590, 1597, 1604, 1609, 1612, pas moins de cinq Henri Rellstab distincts, vivant tous à Rüschlikon, et, pour 1597, un seul Henri Hottinger. Il se peut que nos donateurs se trouvent parmi ces personnages, s'ils n'appartiennent pas aux familles du même nom domiciliées dans les communes voisines, comme Kilchberg, Adliswil, Goldbach (sur l'autre rive du lac, en face de Kilchberg). Toute autre indication que celle des noms manquant sur le vitrail, et les armoiries n'étant pas de nature à fournir aucun indice positif, il faut se contenter de circonscrire la région où les deux personnages ont pu vivre.

24. Vitrail rustique (*École de Zurich, 1613*).

Sauzay, F. 229. — V. H. I. — L. 0,205; h. 0,31.

Les deux donateurs en haliebardiens.

Si au numéro 23 c'est le rouge des hauts-de-chausses et des bas qui, avec le fond jaune, détermine le coloris du vitrail, c'est ici un bleu clair. Le pourpoint sans manches est jaune pour le donateur de droite, noir pour celui de gauche, mais les bras, comme toute la moitié inférieure du corps, sont exécutés en verre bleu; pour les rubans des hauts-de-chausses, plus larges et plus bouffants ici que partout ailleurs, et pour les bas, on a même appliqué au revers du verre bleu un émail bleu foncé. A côté de cet accord très gai du bleu et du jaune vif du fond, les quelques morceaux isolés de verre rouge de l'architrave (h. 0,015) interrompue sur une grande étendue par les chapeaux avec leurs panaches et par un petit cartouche, n'ont plus aucune importance. Le costume des donateurs (h. 0,22), identique dans les lignes principales à celui des personnages du numéro 23, est enrichi d'une somptueuse écharpe d'étoffe raide, passée en sautoir. Les haliebardes ne sont que des armes de parade.

La bande supérieure (h. 0,045) offre plusieurs scènes relatives aux vendanges. A droite, les vignerons recueillent les raisins; au centre, on pilonne la vendange, qui, à gauche, est portée au pressoir. Ce petit sujet est exécuté en émaux de différentes couleurs.

Dans le bas du vitrail, on lit en lettres gothiques minuscules :

Heinrich Rottenschwyler
Heinrich Schmid 1613.

(Henri Rottenschwiler, Henri Schmid, 1613).

Les écus, à droite et à gauche de l'inscription, portent :

1. *D'azur à une marque (croix pattée, alésée « issant » d'un état) d'or.*
2. *D'azur à une marque (pointe d'un hameçon, mise en pal) d'argent.*

Un « Heiri » Rottenschwiler, marié avec Anna Schmid et ayant des enfants, dont l'aîné a 21 ans, vit en 1634 sur le territoire de Talwil (canton de Zurich, rive gauche du lac, district de Horgen); parmi ses voisins, on rencontre trois « Heiri » Schmid à peu près du même âge que lui, puisque tous ont des enfants de 20 à 23 ans.

C'est probablement lors d'une nouvelle mise en plomb de certaines parties du vitrail, que la tête du premier donateur a été déplacée; elle se trouve actuellement à un centimètre à droite de l'endroit où elle devrait être (voy. les deux moitiés de la barbe). Le plomb (long. 0,055) qui sépare cette tête du corps est nouveau; quelques autres plombs supplémentaires, moins considérables, ont été insérés çà et là.

Les deux figures du numéro 24 se retrouvent, sauf les traits du visage et quelques petits détails de l'équipement, dans la moitié gauche d'un vitrail de la collection de M. le baron de Sulzer-Wart, à Neftenbach (canton de Zurich), vitrail reproduit dans l'*Album illustré de l'Art ancien à l'exposition nationale de Genève* (Genève, 1896, in-fol.), pl. 28 B (n° 1558 du *Catalogue de l'Art ancien, groupe 25*, Genève, 1896, in-8). Privé des armoiries et de toute inscription, il semble, d'après son style, être à peu près contemporain de notre numéro 24; le petit sujet, au-dessus des deux haliebardiens si semblables aux nôtres, est évidemment emprunté au même modèle que notre scène de vendange; les échelas dressés verticalement, l'absence de la maison du vigneron, une palissade limitant l'horizon, la forme plus pratique et moins fantaisiste des fers des haliebardes, sont à peu près les seuls traits qui distinguent cette réplique de celle du Louvre.

En ce qui concerne les donateurs, les registres paroissiaux des ménages (« Haushaltungsbücher ») de Talwil, pour l'année 1634, conservés aux archives cantonales de Zurich (E. II, 210¹), les plus anciens qui existent, indiquent pour la « Untere Wacht » de Talwil (fol. 167) un Heinrich Rottenschwyler, époux de Dorothea Schwarzenbach, avec trois filles de 21 à 27 ans, et (fol. 169) un autre Heinrich Rottenschwyler, marié avec Anna Schmid, ayant trois enfants de 13 à 21 ans; au fol. 164, pour la même « Untere Wacht », un Heinrich Schmid, marié avec Barbel Voster, ayant deux enfants de 16 et 23 ans, et un Heinrich Schmid, veuf, avec deux enfants de 16 et

22 ans ; enfin, au fol. 169, un troisième Heinrich Schmid, époux de Freni Voster ; avec trois enfants de 4 à 20 ans. Or, comme on sait qu'il n'est pas rare de voir des frères, des pères avec leurs fils, des beaux-frères (voy. ci-dessous les donateurs des numéros 29 et 30), figurer ensemble comme donateurs de vitraux, on pourrait reconnaître dans les personnages du numéro 24, le second Heinrich Rottenschwiler, dont la femme, Anna Schmid, est peut-être la sœur de l'un des trois Heint. Schmid ; s'il fallait choisir parmi ceux-ci, on se déciderait de préférence pour le dernier, puisqu'il figure au même folio que H. Rottenschwiler-Schmid, ce qui semble le désigner comme un voisin plus rapproché de celui-ci que les deux autres H. Schmid.

25. Vitrail de personnage privé (*Zurich, dessin de Gotthard Ringgli, 1612*).

Sauzay, F. 243. — V. H. II. — L. 0,19 ; h. 0,225.

Dans un encadrement architectural, Ève offre le fruit défendu à Adam, tandis que le serpent les contemple du haut d'un arbre.

Au contraire de ses voisins, aux couleurs vives et variées, le vitrail qui nous occupe offre un aspect particulier, grâce à sa technique presque monochrome. Il ne contient que deux petits morceaux de verre coloré, pour les chapiteaux des piliers latéraux ; les autres parties portent toutes au revers du jaune d'argent et par devant une légère couche de vernis jaunâtre ou de grisaille, sur laquelle sont dessinés et peints les contours et le modelé en teinte neutre contenant du jaune, du gris et du brun.

Dans le motif central (l. 0,12 ; h. 0,165) limité au haut par un arc surbaissé, on voit Ève (h. 0,12), presque de face et debout, dessinée et modelée avec une élégance relative, et Adam, assis devant elle sur une élévation du terrain, qui reçoit la pomme fatale. Entre eux se détachent le tronc de l'arbre symbolique et ses branches inférieures supportant le serpent à tête humaine. Sur le sol, traité avec un certain réalisme, et semé de pierres grandes et petites, de touffes d'herbe et de plantes à larges feuilles, on distingue, près de l'arbre, deux lapins, plus loin un lion couché.

Au-dessus de la tête d'Adam, l'artiste s'est livré à une fantaisie assez fréquente sur les vitraux de ce genre ; il a peint en trompe-l'œil, sur le fond incolore, une mouche de grandeur naturelle, dont les ailes transparentes sont exécutées sur la face du vitrail, le corps et les jambes au revers.

Deux piliers (l. 0,035 ; h. 0,125) encadrent le sujet. Chacun d'eux est décoré d'une cariatide en forme de terme. Les chapiteaux (h. 0,02) sont exécutés en verre rouge foncé. Au-dessus, les piliers semblent se continuer en un second étage (h. 0,07) ou en une sorte d'entablement étroit, mais très haut, orné à gauche, d'un mascarón à tête de lion, à droite, d'un écu (l. 0,035 ; h. 0,055) qui porte :

De. à la marque d'un cordier accompagnée des lettres H et D.

Au-dessus du motif central, un arc très léger qui suit la courbe du plomb, porte le millésime :

1612

Dans la frise, au haut du vitrail, un cordier (h. 0,05), le donateur apparemment, pratique son métier en plein air.

Ce n'est pas seulement la nature particulière du coloris qui étonne dans ce vitrail ; les corps nus d'Adam et d'Ève, de même que les parties décoratives, dénotent, par leur style et leur modelé savant, un esprit bien différent de celui qui a conçu les hallebardiers et les sujets héraldiques des vitraux suisses en général. Aussi, n'avons-nous point affaire, dans le cas présent, à un produit de l'atelier d'un véritable peintre-verrier, mais bien à un dessin de Gotthard Ringgli de Zurich, peintre allégoriste et « maniériste », transposé sur verre par un artiste assez habile.

Il se pourrait qu'une partie du vitrail, au bas, qui aurait contenu une légende, ait disparu ; il y a tout lieu de supposer que l'écu occupant actuellement l'angle supérieur droit a appartenu à ce fragment, et qu'il est venu remplacer un mascarón correspondant à celui de l'angle supérieur gauche.

L'attribution du dessin de la scène principale à Gotthard Ringgli (Zurich, 1575-1635) est basée sur les analogies manifestes que l'on relève dans un dessin de ce maître, conservé au musée national de Stockholm (GANZ, *Répertoire*,

n° 405), dessin à la plume faisant probablement partie de la même suite de sujets bibliques que le modèle de notre vitrail ; il représente un autre épisode de la vie d'Adam et d'Eve, celui où ils se cachent en couvrant leur nudité. Dans le dessin, les contours des corps sont peut-être un peu plus mous, mais la conception de la végétation et du sol accidenté est la même.

Sur G. Ringgli, voy. HAENDCKE, *op. cit.*, p. 308-313.

N^{os} 26, 27, 28. — TROIS VITRAUX RUSTIQUES

POSSÉDANT CERTAINS TRAITS CARACTÉRISTIQUES DES ŒUVRES ZURICOISES

Dans chacun des trois panneaux le motif central présente un personnage à cheval dans une attitude différente.

26. Vitrail rustique (*Suisse orientale, Toggenburg, 16[1]5*).

Sauzay, F. 230. — V. H. I. — L. 0,20; h. 0,31.

Des trois vitraux numéros 26 à 28, le premier contient le moins de traits spécialement propres aux œuvres sorties des ateliers de Zurich, et ce n'est qu'en le comparant à des vitraux nettement toggenbourgeois (par exemple à ceux de H.-M. Schmitter-Hug, au musée de Cluny, n^{os} 2085, 2086, 2087) que l'on parvient pourtant à reconnaître qu'il est plus rapproché des œuvres zuricoises que de celles du Toggenbourg.

Dans l'ouverture d'un encadrement rectangulaire (l. 0,15 ; h. 0,18) constitué par deux fortes colonnes et une faible architrave, sont représentés le donateur et sa femme. Le mari, vêtu d'un riche costume civil, est monté sur un vigoureux destrier (h. 0,14) allant à l'amble. La femme (h. 0,13), une digne matrone, habillée également avec luxe, se tient au côté gauche de son époux et reçoit de ses mains la coupe qu'il vient de vider encore une dernière fois. La scène se passe en plein air, dans un paysage dont le premier plan est du même brun que le cheval, le petit chien qui court entre les jambes de celui-ci et les vêtements des donateurs ; le fond du paysage est formé par un lac entouré de montagnes qui touchent le bord supérieur du motif, la ligne d'horizon étant placée très haut ; ce fond est exécuté à l'aide d'un émail bleu un peu terne et grisâtre.

Un petit cartouche (l. 0,07 ; h. 0,03), interrompant l'architrave en son milieu, porte cette inscription en lettres gothiques minuscules :

der Her Erhept den
schlächten vs dē(m) staub

(Le Seigneur retire l'homme humble de la poussière).

Au-dessus, sur une frise (h. 0,045) limitée de chaque côté par une colonnette qui surmonte la colonne correspondante, est peinte en grisaille une scène assez souvent reproduite en cet endroit : un tireur debout dans le stand et visant la cible, au devant de laquelle se tient assis le marqueur protégé par un petit mur.

Les deux médaillons (l. 0,055 ; h. 0,08), aux angles inférieurs, ont perdu leurs amoiries ; elles ont été remplacées par des écus fantaisistes. Sur une bande comprise entre ces médaillons, on lit en lettres gothiques minuscules :

Vli Am Büoll Alt-
Amman Zû Watwyl Vnd
Vrsula Grobin Sin Egmachell
16[1]5.

(Ulrich Ambüel, ancien « Amman » (maire) à Wattwil, et Ursule Grob, son épouse, 1615).

On rencontre Uoli Am Büel pendant les années 1615, 1627, 1643, parmi les habitants de Walterswil (ou Waltenswil et Waltswil, canton de Saint-Gall, district de Neutoggenburg ; voy. aussi au musée de Cluny, le n° 2104, donné par Joss Am Büel, domicilié dans la même localité et également magistrat à Wattwil).

Les formes par trop rustiques du cheval, la figure raide de la donatrice et le paysage brun et bleu, sans aucun éclat, annoncent très distinctement la direction que va prendre l'art du vitrail, au cours du xvii^e siècle, dans les contrées éloignées de centres artistiques et industriels urbains, pour aboutir bientôt à des produits très inférieurs, comme les vitraux de Hans-Caspar Gallati, de Wil, au musée de Cluny (numéros 2104 et 2106) et à Sèvres (inv. 13175).

Technique mixte ; dans l'encadrement, verres teints rouges, bleus, violets, verts, les rouges, doublés et usés ; au centre et au cartouche du haut, émaux bleus, violets et verts.

Le motif central, originairement d'une seule pièce, est sillonné aujourd'hui de quatre plombs supplémentaires, dont l'un se prolonge vers le bas en traversant l'inscription ; c'est ce dernier qui a entraîné la destruction du troisième chiffre du millésime, restauré depuis et se présentant sous la forme d'un 1 ; trois plombs supplémentaires également dans la scène du haut.

L'inscription du haut est une paraphrase du psaume cxiii, 7.

C'est le registre d'impôt du château d'Iberg (Stifts-Archiv Sanct-Gallen, A.-Rubr., 120, fasc. 1a) qui mentionne Uoli Am Büel, demeurant à Walterswil, parmi les contribuables pour les années 1615, 1627 et 1643.

Pour les armoiries Am Büel et Grob, voy., au musée de Cluny, le numéro 2104 pour les premières, et le numéro 2106 pour les secondes.

Sur H.-M. Schmitter-Hug, voy., *Dictionnaire des artistes suisses* ; sur H.-C. Gallati, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1907, p. 144 et suiv.

27. Vitrail rustique (*Suisse orientale, monogrammiste* , 1628).

Sauzay, F. 203. — V. H. I. — L. 0,195 ; h. 0,325.

Deux colonnes cannelées (h. 0,18 avec les chapiteaux et les bases), en verre rouge foncé, supportent, ainsi que deux piliers placés derrière elles, une architrave qui prend, au-dessus de la figure principale du panneau, la forme d'un arc cintré. Cet arc est interrompu à son sommet par un cartouche à tête de séraphin, et il soutient une console qui touche le bord supérieur du vitrail.

Dans l'ouverture de l'encadrement (l. 0,13 ; h. 0,19), on voit saint Martin nimbé, en costume de voyage, arrêtant son cheval (h. 0,14) près d'un mendiant à moitié nu, accroupi au bord du chemin. D'une main, le saint lui tend la moitié de son manteau, de l'autre il tient l'épée dont il s'est servi pour partager ce vêtement. Au-dessus d'un petit paysage à horizon très bas, composé d'un lac avec des bâtiments et des collines sur la rive opposée, s'étend un vaste ciel, en verre entièrement incolore.

Dans les angles supérieurs du vitrail sont peints en diverses couleurs, à droite, la Vierge (h. 0,04) à genoux et priant, visitée par la colombe du Saint-Esprit ; à gauche, l'ange de l'Annonciation accourant, la main levée pour la bénédiction.

Dans la partie inférieure du vitrail (h. 0,075), comprise entre les socles des colonnes, toute la famille du donateur est agenouillée, le chapelet aux mains, près d'un écu (h. 0,05) :

D'azur à un couperet d'argent, chargé d'une marque de sable.

A droite, c'est le chef de la famille, représenté tête nue, une grande fraise blanche autour du cou, les épaules couvertes d'un court manteau noir à collet, qui ne laisse voir que les mains jointes, la poignée et la pointe de l'épée, les genoux et les jambes vêtues de bas collants ; en face de lui, deux jeunes filles coiffées de petites couronnes, prient sous les yeux de leur mère, placée à gauche et habillée à peu près comme la dame Am Büel du numéro 26.

Sur un bandeau, au-dessus de ces personnages, on lit en lettres gothiques minuscules :

Martin Nüsslin zu Kaltbrun(-)
ne[n] vnd Elsbeta Hartman -
in [s]in eh fraw. 1628

(Martin Nüsslin, à Kaltbrunn, et Elisabeth Hartmann, son épouse ; 1628).

Le vitrail reproduit donc les traits de Martin Nüsslin, boucher (voy. son blason), de Kaltbrunn (canton de Saint-Gall, district de Gaster), de sa femme et de leurs deux filles.

A l'extrémité gauche de la bande, l'artiste a mis son monogramme **SK** (Johannes Kachler?).

Le maître I. S. K. C. semble s'être inspiré des œuvres zuricoises, peut-être même a-t-il travaillé à Zurich. Car le vitrail, bien qu'exécuté pour un client catholique, ce qui semblerait exclure la provenance directe d'un atelier de Zurich, se distingue par le coloris (surtout le vert remarquable) et par cette sobriété de trait propres aux vitraux zuricois, et il ne se rapproche point de la facture plus large et moins soignée que l'on observe dans les œuvres de la Suisse centrale et orientale de cette époque.

Technique mixte. L'encadrement est composé de verres teints, ainsi que l'écu (celui-ci en verre doublé, usé pour le couperet) ; dans toutes les autres parties, on remarque de bons émaux bleus, violets et verts.

Le motif central, fait d'une seule pièce, est raccommode à l'aide de trois plombs supplémentaires (long. 0,015, 0,10 et 0,135) ; deux autres traversent le cartouche du haut. La partie inférieure avec les donateurs en contient une quinzaine environ ; on y remarque également quelques fragments rapportés en verre incolore.

Sur saint Martin, voy. CAHIER, *op. cit.*, I, 54 et I, 72.

D'après les procès-verbaux du conseil de Rapperswil (canton de Saint-Gall, même région que Kaltbrunn, district Seebezirk), un Martin Nüssli, originaire de la région du Gaster, devient bourgeois de Rapperswil en 1614 ; d'après le registre baptistère de cette ville, il est encore marié, vers 1630, avec Barbara Ziegler ; Elisabeth Hartmann pourrait avoir été sa seconde femme, mais il faudrait considérer le troisième chiffre du millésime comme fautif, si on voulait reconnaître dans ce Martin Nüsslin, de Rapperswil, le donateur de notre vitrail.

Dans un vitrail rustique, conservé au Trinity College d'Oxford, un autre membre de la famille Nüsslin figure comme donateur ; ce vitrail est au nom de : « Heinrich Steiner von Kaltbrunnen und Anna Nüsslin sin ehfrau 1627 » (*Ind. d'Art. suisses*, 1892, p. 146).

Un monogramme **SK** est représenté dans le catalogue déjà cité de la collection Vincent par les nos 284 (abbesse du couvent de Wurmsbach, non loin de Rapperswil, 1622) et 289 (abbé du couvent d'Engelberg, 1625). On ne pourrait guère penser dans ce cas-ci — de même que pour le monogramme de notre n° 27 — qu'à Johannes Kachler, peintre-verrier qui figure en 1596 parmi les mousquetaires uranais (voy. *Dictionnaire des Artistes suisses* et OIDTMANN, *op. cit.*, (p. 155).

28. Vitrail rustique (Suisse orientale, rive gauche du lac de Zurich, 1630).

Sauzay, F. 232. — V. H. I, — L. 0,20 ; h. 0,305.

Deux piliers carrés avec socles et chapiteaux de même forme, sont placés aux deux extrémités d'une terrasse dallée, et reliés en haut par une architrave droite. Ils forment ainsi comme le cadre (l. 0,16 ; h. 0,17) d'une large baie ou d'une porte donnant sur le dehors, à travers laquelle on voit un cavalier monté sur un cheval (h. 0,135) gris pommelé passant à l'amble vers la gauche. Le personnage prend congé de sa femme (h. 0,125), qui se trouve à droite, près d'un arbre, et lui offre le coup de l'étrier. Dans son état actuel, c'est-à-dire restaurée pour tout le haut du corps, cette femme a l'attitude d'une servante, en élevant d'un air très humble la coupe, beaucoup trop petite, qu'elle présente au cavalier ; la partie authentique de cette figure, comprend la robe finement plissée, avec les deux tiers du bras et la main droite tenant un de ces pots d'étain alors en usage pour servir le vin ; on aperçoit

sur celui-ci l'écu taillé de Zurich. Le cavalier porte un manteau couvrant aussi la croupe du cheval et orné, sur la poitrine, de la croix suisse deux fois répétée, mais il n'a pas d'autre arme qu'une épée en bandoulière, sur le côté droit; la tête, avec les moustaches et la barbe très soignées, se détache sur une large fraise blanche. Le chapeau, aux bords de dimensions exagérées, est garni de plumes d'autruche. Jusqu'à une certaine hauteur (0,04), et par l'effet de la perspective, la route, bordée de quelques touffes d'herbes, sur laquelle les deux personnages se tiennent debout, sert de fond à la scène; plus haut, il n'y a plus que le verre incolore représentant le ciel, sauf à l'angle supérieur où l'arbre déjà mentionné étale son feuillage.

Au-dessus de l'architrave est représentée une scène champêtre (h. 0,045), un paysan conduisant une charrue attelée de trois paires de bœufs, qu'un autre individu fait marcher avec l'aiguillon, tandis qu'un troisième personnage sème le blé dans les sillons ouverts; au fond, on aperçoit les bâtiments de la ferme.

Dans le bas, les deux écus (h. 0,055) encadrent les noms du couple donateur du vitrail; ils portent :

1. *D'or à un soc de charrue d'azur mouvant d'une colline de trois coupeaux de sinople.*
2. *D'azur à une marque en forme de Z d'or mouvant d'une colline de trois coupeaux de sinople.*

Entre les écus, l'inscription en lettres gothiques minuscules :

Erhart Wirtz Jm Schlatt Furier
vnd Barbel Pfenin[ger] Syn Ehliche
Huszfrouv. Anno [1]630.

(Erhart Wirtz au Schlatt, fourrier, et Barbe Pfeninger, son épouse et maîtressé de maison, (1630).

Erhart Wirtz, demeurant au Vorder (ou Ober)-Schlatt (canton de Zurich, district de Meilen, commune de Hombrechtikon, sur la rive droite du lac de Zurich), et Barbel Pfeninger, de Stäfa (même région), semblent s'être mariés quelques années avant 1620, puisqu'en 1634, ils ont quatre enfants, dont l'un de 16 ans.

Technique mixte. Sont rapportés, deux fragments (ensemble l. 0,065; h. 0,05 environ) au côté droit du motif central, comprenant le haut du corps de la femme et un peu de feuillage dont le coloris manqué permet déjà à lui seul de reconnaître une restauration; puis un autre fragment, assez petit (l. 0,02; h. 0,01), compris entre l'écu de droite et la robe de la femme. En tout, une quinzaine de plombs supplémentaires, dont la plupart se trouvent dans le motif central.

Les dates concernant les donateurs proviennent du registre paroissial des ménages (Haushaltungsbuch) de la commune de Hombrechtikon, aux archives cantonales de Zurich (E. II, 210, fol. 40).

(28 " - Sauzay, F. 231. — V. H. II. — L. 0,52; h. 0,77 .

Dans cette même catégorie d'œuvres influencées par l'école de Zurich, nous indiquerons le grand vitrail de la corporation des cordonniers de Strasbourg, daté de 1628 et signé du monogramme **B** qui est probablement de la main de Barthélémy Linck, fils (baptisé en 1597) du peintre-verrier suisse du même nom devenu bourgeois de Strasbourg en 1581 (sur B. Linck, voy. ci-dessus, à propos du numéro 17). La disposition générale du panneau, avec les armoiries de la corporation, entourées des blasons des membres qui représentent celle-ci dans le gouvernement, se rencontre très souvent, en effet, dans des vitraux de corporations de Zurich et d'autres villes suisses, sortis des ateliers des Nüscher et de ceux qui les imitaient. Mais, comme le panneau a été exécuté par un maître né à Strasbourg — on peut le dire presque avec certitude — et comme, en outre, le schéma dont il procède semble avoir été fréquemment adopté, sans être réservé exclusivement à la tradition zuricoise ou même à la tradition suisse en général, il y a lieu de donner une importance décisive aux détails particuliers d'exécution. On y constate une absence frappante, et apparemment voulue, des formes rondes et bombées dans les éléments d'ornementation, qui ne comprennent que des piliers et des pilastres sveltes et

anguleux, à la place de colonnes ; puis une grande vivacité de couleurs, allant jusqu'à la dureté, et, enfin, une conception du tenant de l'écu principal, très différente de celle des vitraux suisses ; c'est ici un simple bourgeois cordonnier, à l'allure épaisse et débonnaire, qui, malgré sa hallebarde et son épée, ne fait nullement l'impression d'un personnage belliqueux ; tandis que, au contraire, tous les individus qui, en Suisse, se sont fait représenter sur des vitraux, ont recherché cette allure guerrière (voy. par exemple, en 1640 encore, le numéro 149 du musée historique de Bâle). Cet ensemble de faits autorise ou plutôt oblige à reconnaître dans le vitrail en question, un spécimen de la peinture sur verre alsacienne et de ne pas lui consacrer, dans cette étude relative à des vitraux de provenance ou de caractère exclusivement suisses, une place aussi importante qu'aux autres panneaux décrits. On trouve une description détaillée du vitrail sous le n° 231 du catalogue Sauzay, p. 105-114 ; elle contient cependant un certain nombre d'inexactitudes dans les blasonnements et dans la reproduction des légendes.

N^{os} 29, 30, 31, 32, 33. — CINQ VITRAUX D'UN MÊME ATELIER ZURICOIS

PROBABLEMENT CELUI DE HANS-JAKOB NÜSCHELER ET DE SON FILS

De dimensions identiques (l. 0,20 à 0,205 ; h. 0,305 à 0,31) et d'une disposition qui ne varie que par quelques détails, ces cinq panneaux concordent également entre eux au point de vue de l'exécution technique et des qualités des verres et des émaux. Les couleurs ne sont pas très vives, mais elles se distinguent par une grande pureté, remarquable surtout à l'époque assez avancée à laquelle appartiennent les vitraux en question.

De chaque côté, une colonne en émail bleu foncé (l. 0,015 ; h. 0,12), avec une base en verre rouge clair et un chapiteau en verre vert, est placée devant un pilier un peu moins haut, c'est-à-dire raccourci par la perspective fuyante ; ces piliers en verre rouge foncé, à chapiteaux en verre rouge clair, soutiennent, comme les colonnes, un bref entablement en verre rouge foncé, doublé, et usé pour laisser apparaître des motifs décoratifs sous forme de prismes ; un modeste arc surbaissé (larg. 0,01 à 0,015) d'un dessin toujours pareil, sur du verre bleu foncé, s'appuie sur les entablements ; il est interrompu au milieu par un petit cartouche oblong (l. 0,06, l. 0,035) des deux côtés duquel on aperçoit les angles d'une console (0,02 de chaque côté) en verre rouge foncé, reposant sur l'arc et touchant le bord supérieur du vitrail. Les écoinçons, de forme triangulaire (l. 0,035 ; h. 0,045) sont occupés, dans les cinq vitraux, par le même bouquet de fruits.

Dans le motif central (l. 0,15 ; h. 0,17), une scène biblique ou profane est peinte sur un seul morceau de verre. Elle comporte un nombre plus ou moins grand de figures. Au-dessous se trouvent deux cartouches à inscription : le premier, sous la forme d'une feuille de papier ou de parchemin s'enroulant aux extrémités, porte des vers donnant l'explication du sujet représenté ; le second, plus bas, contient le nom du donateur. A ces inscriptions s'ajoutent, à droite, les armoiries des donateurs, dans un médaillon (h. 0,095) ; à gauche, la figure d'un ange soutenant le cartouche inférieur, ou bien d'autres armoiries.

Ce qui caractérise le coloris, ce sont les tons foncés rouge et bleu, à côté d'un très beau vert clair. Comme teinte neutre pour la terre et la pierre, on remarque une grisaille d'un grain assez fin, et pour les vêtements un émail violet ; une grisaille rougeâtre sert pour les carnations. Ce sont là les qualités de l'atelier des frères Murer, mais un peu alourdis. On en peut dire autant relativement au dessin, avec cette restriction seulement que la distance entre le modèle et l'imitation est considérablement plus grande. Une particularité de la manière du peintre de ces cinq panneaux se révèle dans sa façon de dessiner les touffes d'herbe semées sur le sol ; elles ont presque l'air de petites fontaines jaillissant de terre.

Quelques différences dans l'arrangement des inscriptions et des armoiries, la nature du sujet principal, la date et la région où sont domiciliés ces donateurs, permettent de reconnaître dans les cinq vitraux les représentants d'au moins deux séries distinctes : a) les numéros 29, 30 et peut-être 31 ; b) les numéros 32 et 33.

Sur Hans-Jakob Nüscher père (1583-1654) et Hans-Jakob Nüscher fils (1614-1658), voy. MEYER, *op. cit.*, p. 243-244. La parenté de nos cinq vitraux avec deux exemplaires du musée national suisse (salle XLVI, 2^e fenêtr.,

b et c ; catalogue Vincent déjà cité, numéros 319 et 320) signés par H.-J. Nüscher père, autorise à les attribuer également à son atelier.

Un vitrail qui a la plus grande ressemblance avec notre numéro 32, se trouve au musée historique de Saint-Gall ; de dimensions pareilles, il reproduit exactement sa disposition, sauf que le cartouche supérieur, une restauration récente, en diffère par son ornementation et par le fait qu'il porte la date de 1640. Le motif central montre Daniel dans la fosse aux lions, et le prophète Habacuc amené par un ange à travers les nues lui apportant des vivres ; le médaillon circulaire compris entre les armoiries contient l'inscription : « Hans Jakob Nägeli, Müller zu Allschwil (Adliswil, canton de Zurich, vallée de la Sihl, district de Horgen) vnd Gorius Meyer zu Wiedickon (banlieue de Zurich) Secktrager 1640 ». — Du même atelier provient aussi le n° 5 du musée historique de Neuchâtel, daté de 1646, décrit sous le n° 337 du catalogue de la collection Vincent.

Les dates concernant les donateurs ont été recueillies dans les listes paroissiales des ménages (Haushaltungsbücher) conservées aux archives cantonales de Zurich sous les cotes E. II, 210, 211, etc.

a) Nos 29 et 30. — DEUX VITRAUX A SUJETS PROFANES

Analogues dans le choix du sujet principal, ces deux panneaux se font pendant jusque dans les plus petits détails et ont appartenu, probablement, à une suite des « œuvres de miséricorde ». Le cartouche dans le haut est vide ; la première inscription (l. 0,095 ; h. 0,04) se trouve entre le sujet principal et un cartouche (h. 0,06) de même genre que celui du haut, mais plus grand ; l'angle inférieur droit du vitrail est occupé par un médaillon (l. 0,075 ; h. 0,095), empiétant un peu sur la partie droite des deux bandes d'inscription, et qui entoure d'une couronne de feuillage vert un ange lourdement costumé, tenant devant lui un écu (h. 0,045). Au bord gauche du vitrail apparaît une portion du soubassement de la construction architecturale formant encadrement ; un second ange (h. 0,09) est placé près de là et paraît soutenir le cartouche.

29. Vitrail de personnage privé (*École de Zurich, 1640*).

Sauzay, F. 211. — V. H. III. — L. 0,205 ; h. 0,305.

La scène principale représente une distribution de boisson à des indigents.

Au premier plan, un groupe de quatre personnes : un valet (h. 0,11) verse le contenu d'un récipient, un liquide jaune, dans la jatte que lui présente un homme pieds nus, agenouillé et montrant du doigt une femme assise sur une pierre à côté de lui, qui allaite un enfant. Derrière cette femme, un homme debout tend son bol vide en demandant qu'on le lui remplisse. Plus en arrière, à gauche, on voit l'entrée voûtée de la cave, où descend un second valet ; vers le milieu et à droite, d'autres gens venant de recevoir leur part ou l'attendant. Le maître et la maîtresse de la maison regardent ce spectacle du haut de leur fenêtre. Au fond, un lointain où apparaissent un quartier de ville, un lac et des montagnes.

Première inscription, en lettres gothiques minuscules :

Thû an das Blûtt Christi gedencken
Damit er dir dyn seel dûth drencken
Wan dich Jemadts vm dranck spricht
an,

So wirst dich willig finden
Lahn.

(Rappelle-toi le sang de Jésus-Christ, dont il abreuve ton âme, chaque fois que quelqu'un te demande à boire, et tu te trouveras de bonne volonté).

L'écu porte :

D'azur à une gaffe d'argent emmanchée au naturel, accompagnée en fasce de deux étoiles d'or.

Ces armoiries sont attribuées par la seconde inscription, en lettres gothiques minuscules, à :

Christen Zolinger, Wirt
Schirmensee. Anno 1640.

(Chrétien Zollinger, aubergiste, à Schirmensee, l'an 1640).

Christen Zollinger, aubergiste à Schirmensee (canton de Zurich, rive droite du lac, district de Meilen, commune de Hombrechtikon), âgé de 39 ans en 1640, était alors père de famille.

Un plomb supplémentaire traverse le motif central à peu près dans son axe vertical et on y voit trois autres plombs moins grands (long. 0,065, 0,075, 0,10); dans la partie inférieure, un encore (long. 0,10); une demi-douzaine de plus petits, dans le cartouche du haut et à l'angle supérieur droit.

Sur le donateur, voy archives cantonales de Zurich, E.II,217, fol. 78. Christen Zollinger, de Schirmensee; c'est là qu'il apparaît, âgé de 39 ans, en 1640, et marié à Margaretha Widmer; ils ont cinq enfants, dont l'aîné a 12 ans.

30. Vitrail de personnage privé (*Ecole de Zurich, 1640*).

Sauzay, F. 210. — V. H. III. — L. 0,20; h. 0,305.

Le sujet central célèbre la pratique de l'hospitalité.

A droite, la maîtresse de maison, debout sur le pas de la porte, regarde ce que fait son mari (h. 0,11), qui, plus en avant, est en conversation avec un homme en costume de voyage et semble l'inviter d'un geste très gracieux à entrer chez lui. Le voyageur est accompagné de deux femmes, chaussées toutes deux de hautes bottes; un chien s'élance contre l'une d'elles qui porte sous le bras gauche un sac et de la main droite un fort bâton. Au fond, un valet appelle deux autres piétons chargés de lourds ballots.

Première inscription, en lettres gothiques minuscules :

Ein frömder dich vm Herberig bit,
Schlachs im nit ab gedenck hiemit,
Das du ouch Frömbt bist hie vff Erden,
Begerst von Gott ouch bher-
bergt zwerden.

(Si) un étranger te prie de l'héberger, ne le lui refuse pas, rappelle-toi à cette occasion que tu es un étranger toi aussi sur cette terre, et que tu voudras aussi être hébergé par Dieu).

L'écu, une restauration récente, porte :

*D'argent à un croissant avec visage humain d'azur en abîme, en pointe une montagne de
5 (?) coupeaux de sinople.*

Inscription inférieure, en mêmes caractères que la sentence ci-dessus :

Jacob Hüszer zû Kām
mas · Anno · 1640.

(Jacob Hüsser, à Kämmoos, l'an 1640).

Jakob Hüsser, à Kämmoos (canton de Zurich, district de Hinwil, commune de Bubikon), meunier, est âgé de 26 ans en 1640 et père de famille.

Le médaillon entier, à l'angle inférieur droit du vitrail, est une restauration sur du verre incolore (au lieu de jaune, comme dans les numéros 29 et 31), d'un dessin et d'un coloris également douteux. Dans le motif central, trois grands plombs supplémentaires (long. 0,085, 0,09, 0,155); une douzaine de plus petits, à l'angle supérieur gauche et à la colonne gauche.

Sur le donateur, voy. archives cantonales de Zurich, E. II, 211, registre des ménages, paroisse de Bubikon (année 1634) : « Kämmas, Jaggli Hüsser, Müller », 20 ans, marié avec Susanna Widmer, âgée de 27 ans, ayant deux enfants de deux ans et d'un an ; et E. II, 218 (année 1640), les mêmes, avec quatre enfants.

Les donateurs des n° 29 et 30, demeurant à une heure à peine l'un de l'autre, semblent donc être des beaux-frères, puisque l'épouse du premier s'appelle Margaretha Widmer, celle du second Susanna Widmer.

b) N°s **31, 32, 33.** — TROIS VITRAUX A SUJET BIBLIQUE

31. Vitrail de personnage privé (*École de Zurich, 1640*).

Sauzay, F. 208. — V. H. III. — L. 0,205 ; h. 0,31.

Ressemblant en tous points aux deux numéros précédents, ce vitrail offre pourtant ceci de particulier qu'aucun ange n'y figure comme tenant de l'écu, probablement à cause de la présence, dans les armoiries, d'un casque avec lambrequins et cimier, qui manquait aux exemplaires déjà décrits ; en outre, le sujet principal est emprunté à l'Écriture sainte, comme celui des numéros suivants ; c'est ici le Passage de la Mer Rouge par les Hébreux.

Six personnages (h. 0,11), qui viennent de quitter le lit de la mer et emmènent avec eux des enfants et des bagages, marchent au premier plan vers la droite ; ils synthétisent le peuple juif en fuite. Plus loin, Moïse, cornu, accompagné de deux vieillards, élève du haut d'un promontoire son bâton contre le Pharaon et son armée atteinte par les flots et déjà à moitié engloutie.

Première inscription, en lettres gothiques minuscules :

Drochen durchs Rott meer Mose Zoch
Bald aber Jlt im Farao nach
Zücht im nach mit sÿm gantzẽ heer
Die er drenckt Gott im
Rotten Meer.

(Moïse traversa à sec la mer rouge, mais bientôt le Pharaon court après lui en le poursuivant avec toute son armée ; Dieu les noie dans la Mer Rouge).

Armoiries :

*D'azur à un loup au naturel assis sur un tertre de sinople.
Lambrequins, d'azur et d'argent,
Cimier, le loup au naturel issant du casque.*

Inscription inférieure, en mêmes caractères que la strophe :

Ulrich Wolf zũ
Bossikon Anno-1640.

(Ulrich Wolff, à Bossikon, l'an 1640).

En 1640, Ulrich Wolff, à Bossikon (canton de Zurich, district et commune de Hinwil), est âgé de 46 ans et marié.

Le bouquet de fruits, à l'angle supérieur gauche du vitrail, est remplacé par une restauration sommaire ; dans la partie inférieure, trois plombs supplémentaires de dimensions assez considérables (long. 0,07, 0,10 et 0,125) ; quelques plombs plus petits, en différents endroits.

Pour le sujet biblique, voy. Exode II, 14, 27-29.

Sur le donateur, voy. archives cantonales de Zurich, E. II, 218 : Registres des ménages, Bossikon, 1640 : « Vli Wolff », 46 ans, marié à Katharina Ab der Halden, sans enfants.

32. Vitrail collectif d'un pasteur protestant et d'un personnage privé.

(École de Zurich, 1641).

Sauzay, F. 207. — V. H. III. — L. 0,20 ; h. 0,305.

D'une année postérieure aux numéros précédents, ce vitrail répète cependant leur disposition, avec les seules différences suivantes : au revers des chapiteaux, de l'émail bleu a été appliqué ; l'arc, probablement restauré, porte un dessin nouveau ; enfin, le petit cartouche supérieur est remplacé par un plus grand (l. 0,11 ; h. 0,05), contenant la légende rimée que l'on voyait jusqu'ici au-dessous du panneau principal.

Le motif central est consacré au miracle par lequel le prophète Élie prouva la supériorité de son Dieu sur Baal. Élie est agenouillé (h. 0,07) au premier plan à gauche, priant avec ferveur ; le roi, qui porte un sceptre et une couronne radiée, s'approche de lui en venant de la droite ; entre les deux personnages sont placés les quatre vases (h. 0,025) dans lesquels le prophète fit apporter trois fois de l'eau pour la verser sur son offrande, afin d'ajouter encore à la vertu du miracle. Au milieu de la scène, une puissante colonne de flammes s'élève de l'autel d'Élie, chargé de la tête et des quartiers d'un bœuf, et de bois ; l'eau même, dans le fossé qui entoure l'autel, s'embrase sous le feu divin, aux yeux du peuple émerveillé, tandis qu'au fond cinq « prêtres de Baal », costumés en moines, s'agitent, crient et gesticulent autour de leur autel sans feu. Au-dessus d'eux, on lit :

O BAL ER HOR VNS. (O Baal, exauce-nous).

Inscription du cartouche supérieur, en lettres gothiques minuscules :

Elias wird von Gott erhördt
 Das Führ vom Himel glich verzert
 Syn Opfer, Da die Bals Pfaffen
 Mit schreyen, scharren gar nichts schaffen.
 Hiemit kam ir Faltschheit an tag
 Vnd deth man sy als Lügner ab.

(Élie est exaucé par Dieu ; le feu venant du ciel consume aussitôt son offrande, tandis que les prêtres de Baal, malgré leurs cris et leurs trépignements, n'obtiennent rien du tout ; ainsi, leur fausseté devint manifeste et on les exécuta comme imposteurs).

Dans le bas, les angles sont occupés par deux médaillons à armoiries (l. 0,07 ; h. 0,095) ; entre ceux-ci, un troisième médaillon, de forme circulaire, nomme les donateurs, en lettres gothiques minuscules :

Hanns
 Heinrich Engeler
 Der Zyt Pfarer vffem
 Hirtzel, vnd Samuel
 Hamberger Beid Burger
 Zürich, 1641.

(Jean-Henri Engeler, en ce temps-ci pasteur au Hirzel, et Samuel Hamberger, tous les deux bourgeois de Zurich, 1641).

Il n'y a que les armoiries de gauche (Hamberger) qui soient conservées ; elles portent :

De gueules, à une marque (croix haussée mouvant d'un étai renversé) d'or posée sur une montagne de trois coupeaux du même.

Lambrequins, de gueules et d'or.

Cimier, un demi-vol de gueules chargé de la marque de l'écu.

Hans-Heinrich Engeler fut pasteur au Hirzel (canton de Zurich, rive gauche du lac, district de Horgen), de 1633 à 1642.

Samuel Hamberger fut potier d'étain à Zurich, vers la même époque.

Un quart à peu près du cartouche supérieur (côté gauche) est refait ; au bas, le médaillon droit est rempli entièrement, pour ainsi dire, de simple verre rouge ; il ne subsiste qu'un tout petit fragment (l. 0,025 ; h. 0,015) de l'encadrement et du fond jaune ; deux morceaux de verre rouge, entre les médaillons et le bord inférieur du vitrail, ne sont que du remplissage. Aux angles supérieur droit et inférieur gauche, quelques petits plombs supplémentaires.

Pour le sujet, voy. Rois, I, 18, 22-39.

Les quatre premiers vers de l'inscription rimée accompagnent le même sujet dans la *Bible* de Tobias Stimmer (rééditée par G. HIRTH, *Liebhäberbibliothek aller Illustratoren*, vol. IV, Munich, 1898, in-8, p. 93). Le dessin semble inspiré à la fois de Holbein (*Images de l'Ancien Testament* : Elias ostendit..... ; voy. HIRTH, *ibid.*, vol. IX) et de Stimmer.

Sur Hans-Heinrich Engeler, pasteur, voy. WIRZ, *État des Zürcher Ministeriums, von der Reformation bis zur Gegenwart*, Zurich, 1890, in-8, p. 213 et 81 ; né en 1603, consacré en 1630, il passa pour avoir été empoisonné, en 1642, par une sorcière qui fut brûlée plus tard à Zurich.

Sur Samuel Hamberger, voy. BLUNTSCHLI, *Geschlechterbuch der Stadt Zürich*, manuscrit de 1693 à la bibliothèque du musée national suisse, fol. 277 ; potier d'étain à Zurich, il devint en 1654 « Zwölfer » (un des douze représentants au gouvernement) de la corporation des forgerons, en 1659 grand-sommelier du chapitre du Grossmünster, et il mourut en 1670 ; chez Bluntschli, comme chez DÜRSTELER, *op. cit.*, t. III, fol. 323, la marque dans son écu de gueules est d'argent, la montagne de sinople.

On reconnaît que l'extrémité gauche du cartouche supérieur est une restauration, grâce à quelques particularités des caractères de l'inscription (par exemple les *n* et le *g* final), qui sont d'ailleurs assez bien copiés ; ce fragment du texte, étant en partie effacé, pourrait passer même pour plus ancien que la partie originale. En outre, cette partie refaite ne contient pas les émaux bleu et violet, mais uniquement le vert, en opposition ce que l'on observe dans la partie ancienne et dans les quatre autres vitraux de la série.

33. Vitrail collectif de deux pasteurs protestants (*École de Zurich, 1647*).

Sauzay, F. 198. — V. H. I. — L. 0,20 ; h. 0,305.

D'une exécution généralement moins soignée que les quatre vitraux précédents, ce panneau s'en distingue aussi par le fait que l'arc ne se compose plus de deux morceaux de verre bleu, compris d'une part entre les architraves et le cartouche du haut, d'autre part entre le motif central et les angles du vitrail ; cet arc est peint en émail bleu, sur le même fond incolore que les bouquets de fruits qui remplissent les écoinçons. A part ce détail, notre vitrail répète fidèlement la disposition des numéros 29, 30 et 31.

Le petit cartouche du haut porte ici une inscription, en lettres gothiques minuscules, faisant allusion à la scène représentée au-dessous :

Sina vnd Sion
Hebr. XII·v·18-19

(Sinai et Sion,
Hébreux, XII, V. 18-19.)

Le motif central forme un commentaire par l'image des versets cités. Au premier plan, le « prédicateur du verbe » (h. 0,09), entouré d'un auditoire nombreux et plein de dévotion, est représenté sous les traits d'un vieillard portant une écritoire suspendue à la ceinture ; l'artiste a même entouré sa tête d'un nimbe, trait frappant sur un vitrail commandé par des pasteurs protestants. Le personnage étend la main droite vers une montagne, des flancs de laquelle s'échappent des colonnes de flammes et des nuages de fumée ; tout au haut de cette montagne, on voit Moïse cornu, agenouillé (h. 0,015) sur une petite terrasse et tenant dans ses mains les tables de la loi ; dans une gloire à rayons flamboyants, qui s'ouvre dans le ciel en face de Moïse, le mot « Jahvé » est écrit en caractères

hébraïques ; de cette gloire sortent encore des éclairs et les saquebutes bibliques. La main gauche du prédicateur est dirigée vers une autre montagne, vers celle-ci et couronnée par un château aux toitures rouges et pointues qui se détache sur une auréole.

Des vers, en caractères gothiques minuscules, expliquent cette peinture :

Der Prediger des Worts den Sünder erstlich
schrecket
Mit Sina donerstim̄ ; so dan das hertz
erwecket,
Der sünden Last empfīndt ; Zeigt er auf
Sion zu :
Allwo gefunden wirt des gwüszens
gwüsze ruh.

(Le prédicateur du verbe terrifie d'abord le pécheur par la voix de tonnerre du Sinaï ; ensuite, lorsque le cœur réveillé est contrit sous le poids des péchés, il montre Sion où l'on est sûr de trouver le calme de la conscience).

Écu de droite, sur fond blanc damassé :

D'azur a une étoile d'or posée sur une montagne de trois coupeaux de sinople.

Lambrequins, d'azur et d'or.

Cimier, un demi-vol d'azur à l'étoile de l'écu, posé sur un bourrelet d'azur et d'or.

(Müller).

Écu de gauche, sur fond blanc uni :

Écartelé : aux 1 et 4, d'or à une fleur de lis d'azur,

aux 2 et 3 d'azur à une étoile d'or.

Lambrequins, d'azur et d'or.

Cimier, un enfant vêtu parti d'or et d'azur, tenant de la main droite une fleur de lis d'azur, de la main gauche une étoile d'or.

(Wyss).

Inscription inférieure, en lettres gothiques minuscules :

Georg Müller Pfarrer
Zu Tallwyl, vnd Hans
Rudolph Wyss Pfarrer
Zu Kilchberg · Jm Jahr 1647 ·

(Georges Müller, pasteur à Talwil, et Jean-Rodolphe Wyss, pasteur à Kilchberg, l'an 1647).

Georg Müller fut pasteur à Talwil (canton de Zurich, rive gauche du lac, district de Horgen), de 1638 à 1672 ; Hans-Rudolph Wyss, à Kilchberg (même district), de 1636 à 1690.

L'angle supérieur gauche du vitrail (toute la partie comprise entre l'architrave et le petit cartouche, une seule pièce) est une restauration assez mal faite. De même, le médaillon contenant les armoiries Müller date d'une époque plus récente que le vitrail tout entier ; il s'en distingue par son fond damassé, par la teinte orange employée à la place du jaune et par le vert mal réussi, quoique résultant de la superposition usuelle du bleu et du jaune. Trois plombs supplémentaires (long. 0,035, 0,04 et 0,08) dans le médaillon gauche et à l'angle supérieur droit ; d'autres, de dimensions plus restreintes, dans les pilastres et colonnes.

Pour la scène reproduite, voy. Hébreux, XII, 18-22.

Sur Georg Müller, voy. WIRZ, *op. cit.*, p. 175, 176 ; originaire d'Eglisau (canton de Zurich, district de Bülach) et né en 16.., consacré en 1630, il porte des armoiries différentes de celles de la plupart des familles Müller

connues ; les siennes se retrouvent dans un projet de vitrail dont les donateurs appartiennent à la même région que lui : « Jakob Müller, Barbara Spiessin.... von Uwissen » (Uhwiesen, canton de Zurich, district d'Andelfingen), dessin conservé au musée national, à Zurich.

Sur Hans-Rudolf Wyss, voy. WIRZ, *op. cit.*, p. 95 ; né en 1612, il fut consacré en 1630. Pour ses armoiries, voy. BLUNTSCHLI, *op. cit.*, fol. 801, et DÜRSTELER, *op. cit.*, t. IX, fol. 368.

N^{os} 34 à 43

DIX VITRAUX PROVENANT D'ATELIERS DE LA SUISSE CENTRALE

34. Vitrail de municipalité (*École de Lucerne, 1639*).

Sauzay, F. 233. — V. H. I. — L. 0,225 ; h. 0,33.

Sur une terrasse dallée en échiquier et bordée au fond par une balustrade très simple (h. 0,075), deux guerriers sont debout (h. 0,23) des deux côtés d'un écu armorié.

Le personnage de droite, à la barbe blanche, est revêtu d'une cuirasse d'argent à garnitures d'or, avec brassards et cuissards, et coiffé d'une bourguignote décorée de la même façon, empanachée de plumes d'autruche. Les hauts-de-chausses bouffants, serrés au-dessus des genoux, et les bas, sont d'un bleu profond, ce qui constitue avec le blanc de l'armure les couleurs de Lucerne. De la main droite, le personnage tient la hampe d'une bannière blanche et rouge à partitions horizontales. Son compagnon, plus jeune et d'allures moins martiales, a remplacé la demi-armure par une cotte de mailles sans manches, recouvrant le cou et les épaules et tombant en jupe jusqu'aux genoux, et par une cuirasse de fer, ornée, sur le devant, d'une croix suisse (h. 0,025) ; les bras et les jambes sont vêtus de rouge à droite, de blanc à gauche, c'est-à-dire aux couleurs de la bannière. Ce second personnage empoigne une hallebarde de la main droite élevée ; de la gauche, posée sur la hanche, il tient ses gants. Les deux guerriers ont au cou une élégante fraise blanche godronnée, serrée entre le casque et colletin.

Entre le fer de la hallebarde et le sujet de l'angle supérieur gauche apparaît une partie de l'encadrement architectural, peu développé d'ailleurs et presque entièrement caché par les deux guerriers ; c'est une portion d'arc, de construction lourde et recherchée. Au dessus, on voit saint Georges à cheval (h. 0,04) tuant le dragon devant son repaire. L'angle supérieur droit est entièrement occupé par la bannière déjà mentionnée.

Tout au bas du vitrail se trouve un écu arrondi (h. 0,06) :

parti de gueules et d'argent.

Un ange le soutient par derrière. Des deux côtés, sur un bandeau très simple, on lit, en lettres gothiques minuscules :

Die Statt Sursee-1639

(La ville de Sursee, 1639).

La ville de Sursee est située dans le canton de Lucerne, sur le lac de Sempach.

Comparé à des œuvres contemporaines originaires d'autres régions, de la Suisse orientale par exemple, où le type des vitraux d'état n'a pas été réalisé aussi souvent que dans la Suisse centrale, ces deux guerriers gardent encore quelques traits des anciens hommes d'armes du xvi^e siècle, tenants des écus cantonaux ; mais ici tout est alourdi ; on remarquera surtout l'apparence rustique de l'ange et la corpulence du hallebardier, apparemment peu propre à la vie militaire. Il est

intéressant aussi de voir à quel point l'ancienne qualité de ces guerriers comme tenants d'armoiries, leur raison d'être de jadis, a été oubliée. Car l'écu, placé non à côté, mais au-dessous d'eux — son bord supérieur atteint la hauteur de leurs chevilles — a pour tenant un ange (comme c'est presque toujours le cas dans les vitraux « rustiques »), et les deux soldats, du moins celui qui ne porte que la hallebarde, n'ont, au fond, plus qu'un rôle décoratif à jouer.

La lourdeur que l'on constate dans le dessin se remarque également dans le coloris.

Technique mixte, employant des verres rouges pour le drapeau, les armoiries et la jambe droite du hallebardier, et des émaux bleu foncé, violet et vert. Une nuance spéciale de grisaille sert pour les carnations. Le fond en verre incolore, sur lequel se détachent la balustrade et les deux soldats, porte les traces d'une décoration de rubans formant un vermiculé (« Schnurwerk »).

Une vingtaine de plombs supplémentaires de dimensions variées.

Sur saint Georges de Cappadoce, voy. *CAHIER op. cit.*, I, 320.

N^{os} 35, 36, 37, 38. — QUATRE VITRAUX DE PRÉLATS

SUISSE CENTRALE

Ces quatre petits médaillons « monolithes », qui possèdent les caractères des œuvres sorties de l'atelier de Michael Müller, de Zoug, sont probablement les restes d'un cycle complet de la vie de la Vierge ou du Christ, « fondé » par les membres d'un chapitre lucernois.

Sur un médaillon rond, d'une seule pièce de verre (diam. 0,19), est représentée une scène d'un dessin relativement compliqué et assez détaillé; quant aux couleurs, en émaux, elles ne forment que des taches aux contours plus ou moins vagues, ne suivant pas le dessin de très près, et donnent à l'ensemble un aspect bariolé qui n'est pas des plus attrayants.

Deux nuances de jaune d'argent, un émail bleu servant, avec le jaune, à produire le vert, et plusieurs nuances de grisaille pour les tons rouges et bruns, sont appliqués au revers.

L'inscription au bord inférieur, interrompue par un petit écu armorié, est en partie cachée par le plomb trop large qui, depuis leur dernière mise en plomb, borde chaque médaillon.

Pour la description, nous suivrons l'ordre chronologique des scènes représentées.

L'attribution des quatre médaillons à l'atelier de Michael Müller, de Zoug (voy. *Dictionnaire des artistes suisses*), se fonde sur l'examen de ses œuvres, conservées au musée historique de cette ville; l'absence de signature dans les médaillons du Louvre et la vivacité relative des couleurs, que l'on ne retrouve pas au même degré dans les vitraux signés de M. Müller, ne permettent pourtant pas de donner à cette attribution la valeur d'une certitude absolue. Des rapports plus apparents existent entre nos médaillons et un vitrail de même grandeur du musée national suisse (salle XXII, pharmacie), donation d'un abbé (Fridolin) de Muri, datée de 1667 et représentant l'adoration des mages.

35. Vitrail de prélat (*Atelier de Michael Müller de Zoug ?*, 1667).

Sauzay, F. 202. — Salle de la céramique italienne. — Diam. 0,19.

La Vierge (h. 0,04), sous les traits d'une jeune fille nimbée, monte les degrés de l'autel d'or portant l'arche d'alliance. Elle y est reçue par le grand-prêtre, derrière lequel on aperçoit deux diacres. Au bas des degrés, les parents de la Vierge se tiennent dans une attitude respectueuse; près d'eux, assis sur le sol, un homme, et une femme avec son nourrisson. A droite, une large baie s'ouvre sur un paysage.

Dans le petit cartouche du haut, l'inscription suivante en capitales romaines :

PRÆSENTĀ : (tio)
B(eatae)·**M**(ariae)·**VIR****S**(ginis)

(Présentation de la bienheureuse Vierge Marie).

Les armoiries du donateur, au bas, partageant en deux l'inscription qui le nomme, portent :

Tiercé en pointe de gueules, de sable à une étoile d'or, et d'or.

Bourrelet et lambrequins, de sable, d'or et de gueules.

Cimier, un singe assis au naturel, ceint et couronné d'or et mangeant une pomme du même.

Inscription :

AMP(odum) **R**·(everendus) **D** ; (ominus) **IOAN**·(nes) **HENRICVS**
KRAFT ; **VE****N**E : (rabilis) **CAP**·(ituli) **SVR** : (seensis)
SEXTAR**I**g(us) **ET PAROCHVS** **IN WANGEN** : A° 1667

(Très révérend seigneur Jean-Henri Kraft, « Sextarius » (?) du vénérable chapitre de Sursee, et curé à Wangen, l'an 1667).

Johann-Heinrich Kraft fut curé de Gross-Wangen (canton de Lucerne, district de Sursee), de 1654 à 1670.

J.-H. Kraft de Lucerne fut chapelain à Münster (canton de Lucerne) de 1651 à 1654, et chanoine au même lieu à partir de 1670 (communication de M. l'archiviste de la ville de Lucerne).

36. Vitrail de prélat (*Même origine que le numéro précédent, 1667*).

Sauzay, F. 200. — Salle de la céramique italienne. — Diam. 0,19.

Sous un grand arbre, près de quelques maisons, la Vierge (h. 0,045) et sainte Élisabeth se rencontrent, suivies de leurs maris, dans un paysage vert où paissent des brebis au bord d'une rivière.

Inscription du haut :

VISITATIO
B(eatae). **V**(irginis). **M**(ariae)·**AD E**(lisabeth)·

(Visitation de la bienheureuse Vierge Marie chez Élisabeth).

Armoiries, un simple écu :

De gueules à un sapin au naturel feuillé de sinople mouvant d'une montagne de trois coupeaux de sinople accompagné en fasce de deux étoiles d'or.

Inscription du bas :

A(dmodum)·**R**(everendus)·**Dg**(ominus) **GABRIEL DAN**=**HVSER PAROCHVS**
IN GEISS : A° 1667.

(Très révérend seigneur Gabriel Danhuser, curé à Geiss, en l'an 1667).

Gabriel Tannhuser fut curé de Geiss (canton de Lucerne, district de Willisau, commune de Menznau), de 1653 à 1682.

Pour le sujet, voy. saint Luc, I, 39 et suiv.

Gabriel Tannhuser apparaît en 1639 comme curé de Marbach (canton de Lucerne, district de Schüpfheim) ; de 1645 à 1653 il est curé à Schüpfheim ; en 1682 il meurt à Geiss. Voy. *Geschichtsfreund (Mitteilungen des historischen Vereins der 5 Orte, Luzern, Uri, Schwiz, Unterwalden, Zug)*, vol. XXXI, 1876, in-8, p. 174.

37. Vitrail de prélat (*Même origine que les deux numéros précédents, 1667*).

Sauzay, F. 199. — Salle de la céramique italienne. — Diam. 0,19.

Dans un somptueux palais de marbre et d'or, on distingue, au fond, la Vierge couchée dans un lit à baldaquin, tandis qu'au premier plan, l'enfant Jésus est soigné par deux femmes et servi et adoré par cinq anges; au-dessus du groupe, la colombe du Saint-Esprit plane dans une gloire d'où partent quelques rayons dans la direction de l'enfant nouveau-né. A droite, un large portique s'ouvre sur le ciel bleu et donne sur des constructions de caractère monumental.

Inscription du haut :

NATIVITAS
B(eatae)·M(ariae)·VIR^S(inis)·

(Nativité de la bienheureuse Vierge Marie).

Armoiries :

D'azur à une fasce de gueules chargée d'une lance couchée d'or ferrée d'argent, accompagnée en chef de deux fleurs de lis d'or, en pointe d'une étoile du même.

Bourrelet et lambrequins, d'azur, d'or et de gueules.

Cimier, un demi-vol armorié comme l'écu.

Inscription inférieure :

AD^M (odum) R(everendus)·Dg(ominus) NICOLAVS LANG·S(acro)·S(anctae)·THEO
LOS(giae). DOCT : (or)
VEN : (erabilis) CAP(ituli). WILI(sauensis)·SECRETA^g(ius) ET PAROCH^g(us) IN
ETISWYL 16[67]

(Très révérend seigneur Nicolas Lang, docteur de la sacro-sainte théologie, secrétaire du chapitre de Willisau et curé à Ettiswil, en l'an 1667).

Niclaus Lang fut d'abord curé à Ettiswil (canton de Lucerne, district de Willisau), plus tard à Willisau, dont il devint doyen capitulaire.

Pour Nicl. Lang, voy. LEU, *Allgemeines helvetisches.... Lexikon*, Zurich, 20 vol. in-4, 1747-1765, vol. XI.

38. Vitrail de prélat (*Même origine que les trois numéros précédents, 1667*).

Sauzay, F. 201. — Salle de la céramique italienne. — Diam. 0,19.

Dans l'intérieur d'un vaste édifice, moitié temple antique, moitié église chrétienne, où ne manquent ni les mendiants ni les chiens, la Vierge est à genoux à côté de saint Joseph; en face d'eux, Siméon tient sur ses bras l'enfant Jésus sur lequel tombent les rayons de la gloire du Saint-Esprit, planant dans le haut (voy. aussi le numéro 37); près de Siméon se tient Anne, la prophétesse. Au fond, le pape, accompagné d'un évêque et de deux autres personnages, semble assister à la scène.

Inscription du haut :

PVRIFICAT^{io}
B(eatae)·M(ariae)·VIR : (ginis)

(Purification de la bienheureuse Vierge Marie).

Armoiries :

D'argent à une feuille de chardon de sinople au-dessus d'un monticule du même.

Bourrelet et lambrequins, de pourpre, de gueules et d'azur.

Cimier, un homme naissant, vêtu taillé de gueules et d'azur, parti de pourpre, tenant la feuille de chardon au-dessus de sa tête.

Inscription inférieure :

**ADM(odum) R(everendus) · Dg(ominus) JACOB VS·BIRCHER PA-
ROCHUS IN MENTZ NAVW· A° 1667**

(Très révérend seigneur Jacob Bircher, curé de Menznau, l'an 1667).

Johann-Jakob Bircher fut curé de Menznau (canton de Lucerne, district de Willisau), de 1644 à 1683.

Un plomb supplémentaire traverse le vitrail à peu près parallèlement à son axe horizontal.

Pour le sujet, voy. saint Luc, II, 22-38.

Johann-Jakob Bircher, de Lucerne, curé de Menznau, mourut en 1683 (communication de M. l'archiviste de la ville de Lucerne).

Pour les armoiries de la famille, voy. aussi *Archives héraldiques suisses*, 1900, p. 103.

39. Panneau avec armoiries, composé de fragments divers

(École de Lucerne, 1690 env.).

Sauzay, F. 234. — Salle des ivoires. — L. 0,65 ; h. 0,715. .

L'ensemble se divise en une partie supérieure (h. 0,52), disposée comme un vitrail d'alliance, et en une partie inférieure (h. 0,19) contenant une inscription sur fond incolore dans un encadrement très simple.

La première partie, limitée au haut par une architrave droite, est partagée verticalement en deux compartiments par un trophée composé d'une demi-armure et de drapeaux, et par les colonnes qui le supportent ; ces dernières ne sont visibles, d'ailleurs, que sur une hauteur de cinq centimètres ; plus bas, les lambrequins les cachent. Chacun des deux compartiments renferme un écu (h. 0,22) avec casque (h. 0,11), lambrequins et cimier (h. 0,14) ; les écus sont posés sur une sorte de terrasse dallée, jonchée, aux extrémités comme au milieu, de boulets, de tambours, de boucliers, de pièces d'artillerie et d'autres armes. Les cimiers se détachent sur un fond que décorent des rubans formant un vermiculé (« Schnurwerk »), fond jaune à droite, à cause des parties blanches des lambrequins, blanc à gauche, par opposition aux fragments jaunes des lambrequins de ce côté-ci. Sur les côtés du vitrail on voit, à une certaine hauteur au-dessus de la terrasse, une niche formée par deux colonnes avec entablement, abritant une figure de saint : à droite, saint Josse en costume de pèlerin, portant sur un livre la couronne et le sceptre, à gauche, la Vierge couronnée, avec le sceptre et l'enfant Jésus qui tient le globe impérial d'une main et un cœur enflammé de l'autre.

L'inscription du bas et les armoiries ne se rapportent pas aux mêmes personnages ; il est donc impossible de voir dans ce vitrail un ensemble homogène ; du reste, dans la partie supérieure déjà, on rencontre des fragments de provenances diverses. Nous distinguerons deux groupes : A) Les armoiries avec leurs accessoires et les parties de même origine ; B) les fragments d'une autre provenance.

A

Écu de droite :

D'argent à la bordure d'or, à un homme sauvage naissant d'une montagne de trois coupeaux de sinople, l'homme au naturel, ceint et couronné de feuillage de sinople, portant sur l'épaule gauche un arbre arraché au naturel feuillé de sinople.

Lambrequins, *de sinople et d'argent.*

Cimier, *l'homme sauvage de l'écu naissant du casque.*

(Dürler).

Écu de gauche :

D'or à deux croissants adossés (couchés-contournés) de sable.

Lambrequins, *de sable et d'or.*

Cimier, *un griffon d'or naissant d'une couronne du même posée sur le casque.*

(Pfyffer).

Ces armoiries désignent probablement :

Johann-Rudolf Dürler, de Lucerne (né en 1645, mort en 1712, avoyer de Lucerne en 1688 et tous les deux ans à partir de 1691 jusqu'en 1711), et sa première femme Anna-Maria Pfyffer de Wyer, de famille lucernoise également.

Plutôt que :

Johann-Joseph Dürler, de Lucerne (né en 1674, avoyer de Lucerne en 1723, mort en 1752), et sa femme Anna-Theresia Pfyffer de Wyer.

Ces deux couples sont les seuls auxquels puissent se rapporter les armoiries de notre vitrail, dont le style parle en faveur du premier, un peu plus ancien.

Au même ensemble que les armoiries appartient la portion de la terrasse qui est comprise entre les deux écus, ainsi que tout l'angle supérieur gauche du vitrail, comprenant la Vierge et l'architrave au-dessus du griffon.

On rencontre dans ces fragments deux nuances de jaune d'argent, un rouge en grisaille, mat et opaque, appliqué au revers, des émaux bleu et violet, et un vert obtenu par la combinaison habituelle du bleu et du jaune.

Sur le côté gauche des lambrequins du second écu ont été ajoutés, à l'endroit où on devrait voir les pieds de la Vierge, deux fragments de lambrequins devenus superflus au bas, par suite de l'insertion d'un morceau de lambrequins de gueules et d'argent, de provenance étrangère. Nombreux plombs supplémentaires sur toute la surface du panneau.

B

Fragments n'ayant rien à faire avec l'ensemble décrit ci-dessus :

Le trophée supérieur du milieu, reposant, comme on l'a vu, sur une architrave que soutiennent deux colonnes ; un fragment de lambrequins de sinople et d'or sur fond blanc, inséré à gauche du premier écu ; un fragment de lambrequins de gueules et d'argent à gauche du second écu ; tout le bord droit et l'angle inférieur gauche ; l'inscription au bas du panneau.

Cette inscription, en grandes lettres gothiques minuscules (h. 0,04), offre le texte suivant :

J(unke)r Obrist Leutenamdt Jost von Fleck-
enstein, Landtvogt der Graffschaft Roten-
burg, Fr(au) Mar[ia] Anna Lucia Geborne von [Roll]
zu Bern[auns] sein Ehegem[ahl, 1688]

(« Junker » (gentilhomme) Josse de Fleckenstein, lieutenant-colonel, gouverneur du comté de Rotenburg, dame Marie-Anne-Lucie, née de Roll de Bernauns, 1688).

Jost von Fleckenstein fut lieutenant-colonel et gouverneur lucernois du « comté » de Rotenburg (5 kilomètres au nord de Lucerne), de 1687 à 1689.

Dans les drapeaux du trophée supérieur et dans le premier fragment de lambrequins, on trouve un vert en émail, contrairement à ce que l'on observe dans l'ensemble **A** ; à part cela, la technique est la même que dans le reste du panneau.

Les parties de l'inscription qui manquent aujourd'hui ont été reconstituées d'après le catalogue de Sauzay, qui doit l'avoir connue dans un meilleur état ; nous les avons placées entre []. Actuellement on y voit trois morceaux de verre blanc comblant les trous, mais non les lacunes. Entre les mots *Maria* et *Anna*, un fragment portant la lettre *a* de Maria et une partie de l'*A* de Anna a été remplacé à l'envers. Au revers, on reconnaît à l'éclat des plombs, parmi lesquels les plombs supplémentaires sont très nombreux, que le vitrail a subi une restauration récente.

Au sujet de saint Josse, voy. CAHIER, *op. cit.*, vol. I, 268.

Pour se convaincre du caractère hétérogène des parties qui composent le panneau, on commencera par regarder le trophée placé au milieu du bord supérieur, et on reconnaîtra bientôt qu'il est trop grand et qu'il n'y a aucun rapport entre lui et le fond sur lequel se détachent les deux cimiers ; il dissimule en partie le feston suspendu à l'architrave, au-dessus du premier blason, tandis que, de l'autre côté, le feston reste entier. D'autre part, les drapeaux n'expliquent pas la présence de cette douzaine de canons de fusil qui apparaissent en face du griffon du second blason ; des deux colonnes, dont on voit la partie supérieure au-dessous du trophée, on perd bientôt toute trace, et au bas, sur la terrasse, on ne retrouve que la base d'un seul et fort pilier. — Le bord latéral droit semble former un tout, associé par la figure de saint Josse à l'ensemble auquel appartenait l'inscription ; l'angle inférieur gauche est de facture pareille, mais la partie qui le surmonte, comprenant la Vierge (beaucoup plus petite que le saint Josse) provient apparemment d'un vitrail assez semblable au nôtre, mais pourtant différent.

Sur Joh.-Rud. Dürler et Joh.-Jos. Dürler., voy. *Geschichts/reund*, vol. XXXV, p. 165 à 168 et 171 à 173 ; les dates concernant leurs femmes sont dues à l'obligeance de M. l'archiviste de la ville de Lucerne.

Sur Jost von Fleckenstein, voy. LEU, *op. cit.*, vol. VII, p. 151, et vol. XV, p. 461 ; il fut gouverneur de Rotenburg de 1687 à 1689 et de 1701 à 1703 ; en 1694, l'empereur Léopold I^{er} le nomma colonel ; le millésime de 1688 à la fin de l'inscription, qu'indique le catalogue Sauzay, doit donc être exact, puisque le donateur figure encore dans ce texte en qualité de lieutenant-colonel.

L'expression « comté de Rotenburg » désigne le bailliage lucernois de ce nom, bien qu'il n'y ait jamais eu de comtes de Rotenburg ; M. Th. von Liebenau a exposé la genèse de cette erreur, qu'on constate à partir du xv^e siècle, dans le *Jahrbuch der heraldischen Gesellschaft Adler*, nouvelle série, Vienne, 1903, in-4, p. 16.

N^{os} 40, 41, 42, 43. — QUATRE VITRAUX PROVENANT D'UN MÊME ATELIER LUCERNOIS

DE DIMENSIONS, DISPOSITION ET TECHNIQUE IDENTIQUES

La date inscrite sur tous ces panneaux comporte actuellement une erreur d'un siècle par suite du changement du second chiffre, un 6, en un 5.

Chaque vitrail est composé de six morceaux de verre incolore : au centre, un motif principal, de forme à peu près carrée (l. 0,14), au-dessus d'un cartouche à inscription (h. 0,045 env.) ; sur les côtés, deux compartiments (l. 0,065) ornés de motifs décoratifs, se divisant horizontalement en deux parties (le haut, h. 0,155 ; le bas, h. 0,035).

Il n'existe de couleurs que dans les armoiries ; à savoir, deux nuances de jaune d'argent, un rouge en grisaille, un émail bleu et du vert produit par la combinaison habituelle du bleu et du jaune ; d'une façon générale, une grisaille de ton neutre prédomine, ce qui contribue beaucoup à faire ressortir les armoiries et à les faire apparaître comme la partie essentielle du vitrail. — Le dessin, si peu original soit-il, est exécuté avec soin.

Parmi les quatre vitraux, les numéros 40 et 41 et les numéros 42 et 43 se rapprochent particulièrement les uns des autres par leur genre de décoration.

Le premier argument contre l'authenticité de la date que portent actuellement les quatre vitraux, peut être déduit de leur style, dont on cherchera en vain des analogues au xvi^e siècle ou au commencement du xvii^e, mais que l'on retrouve, au contraire, dans toutes les œuvres, de cent ans plus récentes, de l'école de Lucerne; c'est alors que l'on rencontre ces canons, ces trophées, et que l'on constate cet oubli complet des traditions de l'ancien art héraldique, d'où résultent des types de casques ou d'écus qui jamais n'auraient pu servir dans aucun tournoi. En second lieu, les donateurs ont vécu à la fin du xvii^e siècle et non à la fin du xvi^e, puisque leurs noms apparaissent dans les documents officiels lucernois de la fin du xvii^e siècle (sauf ceux des donateurs du n° 41, qui n'ont pas appartenu au patriciat, et au sujet desquels les documents font défaut). Enfin, on n'a qu'à regarder de près les vitraux eux-mêmes, et on apercevra vite (notamment sur les numéros 40 et 41) les traces du 6 original qui n'a été ni complètement effacé, ni entièrement couvert par le nouveau chiffre, un 5.

Huit vitraux de mêmes dimensions que nos quatre panneaux, de technique et de disposition identiques, datés de 1690 et de 1691, sont exposés au musée historique de Lucerne : dans les compartiments latéraux de ces vitraux-ci, les trophées sont quelquefois remplacés par un saint dans une niche. Les donateurs sont également des magistrats et des prélats lucernois.

La forme des casques et des écus, les caractères de l'écriture, les emblèmes militaires, arrangés presque identiquement, témoignent aussi d'une étroite parenté de nos quatre vitraux avec le numéro 39 de la collection du Louvre, quoique les couleurs qui, là, sont très abondantes et attirent l'attention plus que le dessin, n'y fassent peut-être pas penser au premier abord.

Les indications concernant les donateurs nous ont été communiquées par M. l'archiviste de la ville de Lucerne et sont tirées des registres de mariage, des listes de magistrats et des obituaires.

40. Vitrail de personnage privé (*Atelier de Lucerne, 1695*).

Sauzay, F. 265. — V. H. I. — L. 0,29; h. 0,195.

L'écu est placé debout devant un trophée d'armes et d'instruments guerriers, canons, boulets, drapeaux, fusils, un tambour et deux boucliers, sur fond incolore décoré dans le haut de rubans formant un vermiculé.

Les compartiments latéraux contiennent chacun deux forts piliers marbrés soutenant une architrave droite à laquelle est suspendue, par un nœud de ruban, une armure de cavalerie du xvii^e siècle, avec un bouclier, une hallebarde, une pique, une lance, un sabre, des mousquets et d'autres accessoires de la vie militaire. Dans le bas, on distingue, à droite et à gauche, des motifs architecturaux, qui servent de socle aux ensembles décoratifs que nous venons de décrire.

Au milieu du bord inférieur du vitrail, un cartouche contient une inscription en caractères gothiques minuscules :

J(unke)r Joseph Christoffel An der Allm ==
end Loblicher Statt Luzern vnd Fr(au)
Elisebetha Segeserin von Brunegg sein
Ehegemahlin A° : 1595.

(« Junker » Joseph-Christophe An der Allmend [bourgeois] de l'honorable ville de Lucerne, et dame Elisabeth Segesser von Brunegg, son épouse, l'an 1595 (au lieu de 1695).

L'écu (h. 0,07) est écartelé, il porte :

Aux 1 et 4 : *de gueules à un arbre arraché d'or feuillé de sinople, à la bordure d'or;*
(An der Allmend).

Aux 2 et 3 : *de sable à un ranchier d'argent* (tourné chaque fois vers l'axe vertical de l'écu entier), *à la bordure d'or.*
(Segesser von Brunegg).

L'écu supporte deux casques avec leurs accessoires.

A droite :

Lambrequins, de gueules et de sinople ; cimier, un demi-vol de gueules chargé de l'arbre de l'écu et posé sur un bourrelet de gueules et de sinople.

A gauche :

Lambrequins, d'argent et de sable, semé de petites flammes d'or ; cimier, deux ranchiers adossés d'argent mouvant d'une couronne d'or.

Le mariage entre Jos.-Christoffel An der Allmend et Maria-Elisabeth Segesser von Brunegg fut célébré le 2 juin 1692.

Le vitrail contient deux petits plombs supplémentaires (long. 0,01 et 0,05).

41. Vitrail de personnage privé (*Atelier de Lucerne, 1695*).

Sauzay, F. 266. — V. H. I. — L. 0,29 ; h. 0,195.

De disposition identique à celle du numéro précédent, ce vitrail s'en distingue cependant par le caractère plus « antique » de l'armure et des armes rassemblées dans les panneaux latéraux, qui forment ici deux véritables trophées. Au-dessous de celui de droite, à droite du cartouche à inscription, le socle architectonique est décoré de drapeaux, de boulets et de fusils entourant une pièce d'artillerie ; à gauche, des motifs ornementaux occupent ce même emplacement.

Inscription, en lettres gothiques minuscules :

H(er)r Capitain Leutinambt Johan
Frantz Probstatt Zu Lucern vnd
Fr(au) Maria Genoueva Düring, sein
Ehegemahlin Anno : 1595.

(M. le lieutenant-capitaine Jean-François Probstatt à Lucerne, et dame Marie-Geneviève Düring, son épouse, l'an 1595 (au lieu de 1695 ; c'est sur cet exemplaire-ci que l'on distingue le mieux les traces du 6 original remplacé à tort par un 5).

L'écu (h. 0,075), écartelé, porte :

Aux 1 et 4 : d'azur à un chien rampant d'or tacheté de sable tenant entre ses pattes un cœur de gueules, et accompagné en chef de trois étoiles d'or ;
(Probstatt).

Aux 2 et 3 : de sable à trois poissons entrelacés d'argent langués de gueules, à une bordure d'or.
(Düring).

Casque de droite :

Lambrequins, d'azur et d'or ; cimier, le chien de l'écu issant d'un bourrelet d'azur et d'or.

Casque de gauche :

Lambrequins, de sable et d'or ; cimier, une biche de sable onglée d'or issant d'un bourrelet de sable et d'or et tenant entre ses pattes l'un des poissons de l'écu.

Vers le bord droit du vitrail, trois plombs supplémentaires (long. 0,06 à 0,08) ; trois autres, au milieu, dont l'un assez long (0,13), et quatre plus petits (jusqu'à 0,035 de long. environ) à gauche, en bas, près du cartouche à inscription.

42. Vitrail de prélat (*Atelier de Lucerne, 1695*).

Sauzay, F. 264. — V. H. III. — L. 0,29; h. 0,195.

Dans ce vitrail, comme dans le suivant, le tiers inférieur du fond du panneau central n'est plus orné d'emblèmes militaires; un petit paysage, s'étageant des deux côtés de la pointe de l'écu en plusieurs terrasses qui supportent des châteaux ou les différentes parties d'une ville fortifiée, le remplace. L'inscription se trouve au bas, sur une simple plate-bande (h. 0,045). Dans les panneaux latéraux est peinte — ou dessinée — une perspective architecturale droite, soit, dans notre vitrail, une longue galerie voûtée en berceau supporté par des piliers.

Inscription, en capitales romaines :

R^d9 (everendus) Dⁿ9 (ominus) BEATVS IACOBVS
RAVFFT. PAROCHVS. IN KRIE
NS. Anno : 1595.

(Révérend seigneur Beatus Jacobus Rauft, curé à Kriens, l'an 1595 (au lieu de 1695).

Les armoiries sont peintes sur un cartouche ovale (l. 0,045; h. 0,055). Le souvenir de l'ancienne coutume de porter ses armes sur le bouclier semble donc être perdu. Néanmoins, cet encadrement est sommé d'un casque.

Cet « écu » présente :

Coupé de gueules à une fleur de lis d'or, et de losangé d'or et d'azur.

Lambrequins : à droite, d'azur et d'or, à gauche, de gueules et d'or.

Cimier : un demi-vol de gueules chargé d'une fleur de lis d'or surmontée de deux étoiles du même, et posé sur un bourrelet de gueules et d'or.

Beatus-Jacobus Rauft fut curé à Kriens (3 kilomètres au sud-ouest de Lucerne), de 1659 à 1704.

Un plomb supplémentaire (l. 0,075) traverse la voûte de la galerie de gauche; deux autres, plus petits (long. 0,01 et 0,035), se voient à l'angle supérieur droit du motif central.

43. Vitrail de magistrat (*Atelier de Lucerne, 1696*).

Sauzay, 267. — V. H. III. — L. 0,29; h. 0,195.

Le petit paysage devant lequel est placé l'écu représente un lac ou un fleuve aux rivages accidentés couverts d'arbres et de maisons. Les compartiments latéraux contiennent une architecture, l'intérieur d'une sorte d'église dans le style italien du ^{xvii}e siècle, au fond de laquelle on aperçoit un petit personnage. Des deux côtés de la bande à inscription, au-dessous de ces deux vues, on retrouve les attributs militaires qui manquent complètement dans le numéro 42. C'est ici une pièce d'artillerie aux roues très rapprochées l'une de l'autre, au canon court et dans une position presque verticale; elle forme le centre d'un trophée symétrique composé de deux drapeaux, de fusils, de deux boucliers et de boulets.

Inscription, en lettres gothiques minuscules :

J(unke)r. Johan. Carl. Balthaser.
Stattschriber. Loblicher Statt Luce-
rn Vnd Fr(au) Maria Margretha Schuo-
macherin. sein Ehegemahlin A° : 1596.

(« Junker » Jean-Charles Balthasar, greffier de l'honorable ville de Lucerne, et dame Marie-Marguerite Schumacher, son épouse, l'an 1596 (au lieu de 1696).

L'écu (h. 0,07), écartelé, porte :

Aux 1 et 4 : *d'azur à un triangle évidé d'or, divisé en 4 triangles égaux, les trois extérieurs à une étoile d'or.*

(Balthasar).

Aux 2 et 3 : *de gueules à deux faucilles adossées engrêlées d'or accompagnées en chef d'une fleur de lis d'or et posées sur une montagne de trois coupeaux de sinople.*

(Schumacher).

Casque de droite :

Lambrequins, d'azur et d'or ; cimier, un homme naissant d'un bourrelet d'azur et d'or, vêtu d'azur, les manches d'or, coiffé d'un chapeau noir et tenant dans la main droite une fleur de lis d'azur, dans la gauche un marteau du même emmanché d'or.

Casque de gauche :

Lambrequins, de gueules et d'or ; cimier, un homme naissant d'un bourrelet de gueules et d'or, vêtu de gueules, les manches d'or, portant sur la poitrine une fleur de lis, coiffé d'un chapeau noir avec des plumes de gueules et d'or, et tenant dans chaque main une des faucilles de l'écu.

Johann-Carl Balthasar s'est marié avec Margaretha Schumacher le 22 janvier 1677.

Trois plombs supplémentaires (long. 0,025, 0,065 et 0,085) à l'angle inférieur droit du vitrail, et un quatrième (long. 0,105) à l'angle supérieur droit du motif central.

TABLES

I. Écoles, Ateliers et Maîtres représentés par les différents vitraux

	Numéros	Pages
ÉCOLE DE BERNE.....	1	41
ÉCOLE DE BALE.....	2	42
ÉCOLE DE ZURICH	12	61
—	13	62
—	20	72
—	22	76
—	23	78
—	24	79
—	26	81
—	28	83
—	<i>Atelier de Jos Murer</i>	21 74
—	<i>Atelier des Nüschele</i>	29 86
—	—	30 87
—	—	31 88
—	—	32 89
—	—	33 90
—	<i>Dessin de Gotthard Ringgli</i>	25 80
—	<i>Maître S K E (Johannes Kachler?)</i>	27 82
Ateliers de la Suisse centrale.....	14	64
—	15	65
—	16	66
—	17	67
(?)	18	69
—	19	70
—	<i>Ateliers de Lucerne</i>	11 59
—	—	34 92
—	—	39 96
—	—	40 99
—	—	41 100
—	—	42 101
—	—	43 101
—	<i>Atelier de Michael Müller de Zoug(?)</i>	35 93
—	—	36 94
—	—	37 95
—	—	38 95
Atelier de la Suisse orientale.....	10	57
—	<i>Atelier de Constance</i>	3 46
—	—	4 47
—	—	5 49
—	—	6 51
—	—	7 52
—	—	8 53
—	—	9 55
(Maître B de Strasbourg.....	28 ^a	84

II. Noms des donateurs et de leurs lieux d'origine indiqués dans les vitraux ; armoiries blasonnées (1)

a) Personnes

	Pages	Numéros
Am Büel (« Buoll »), Ulrich (« Uli »).....	81, 82	26
An der Allmend, Junker Jos. Christoffel, A.	99, 100	40
Babenberg, Peter (« Pettrus »), A.	50	5
Balthasar, Junker Johann Carl, A.	101, 102	43
Bircher, Joh. Jacob, A.	96	38
Bullinger (« -us »), Heinrich (« -us »), A.	73	20
Cellarius, Georgius, voy. Keller, Georg.		
Daman, Peter, voy. Tammann.		
Danckhartschwiler, voy. Danketsweiler.		
Danketsweiler, « Burkart », von, A.	47	3
Danhuser, voy. Tannhuser		
Dornsperger, Gebhard, A.	51	6
Düring, Maria Genoveva, A.	100	41
Dürler, Joh.-Rudolf, ou Joh.-Joseph, A.	96, 97	39
Engeler, Hans Heinrich, A.	89, 90	32
Engelin, Barbara, A.	56	9
Fleckenstein, Barbara von, A.	59, 60	11
— Jost von.	97, 98	39
Gartenh(a)user, « Cattrina ».	58	10
Gesnerus, voy. Gessner.		
Gessner, Conrad (« -us »), A.	73	20
Grob, Ursula.	81	26
Hammberger, Samuel, A.	89	32
Hartmann, « Elsbeta ».	83	27
H(eller), « Vogt von Oberwill », A.	67	16
Hottinger, Heinrich, A.	78	23
Hug, Heinrich, A.	42, 44	2
Hüsser, Jacob, A.	87	30
Jakob, « Paulus », A.	58	10
Keller (« Cellarius »), Georg (« -ius »), A.	73	20
Kraft, Johannes, A.	94	35
Kuntz, Hans, A.	77	22
— Heine, A.	77	22
Lang, Nicolaus, A.	95	37
Linck, « Barthlime », A.	68, 69	17
Meister, « Adelheit ».	71	19
Mettler, « Jost », A.	71	19
Müller, Georg, A.	83	33
Nüsslin, Martin, A.	91, 92	27
Pfeninger, « Barbel », A.	84	28
Pfyffer, Maria-Anna, ou Anna-Theresia, A.	97	39
Probstatt, Joh. Franz, A.	100	41
Rauft, Beatus-Jacobus, A.	101	42

(1) La lettre A placée à la suite d'un nom propre indique que le blason correspondant existe sur le vitrail.

	Pages	Numéros
Rellstab, Heinrich, A.....	78	23
Roll, Anna-Maria-Lucia von.....	97, 98	39
Rottenschwi(y)ler, Heinrich, A.....	79	23
Ruedy, Pet(t)er, A.....	69, 70	18
Schad, Joachim, A.....	52	7
Schmid, Heinrich, A.....	79	23
Schumacher, « Maria-Margaretha », A.....	101, 102	43
Schuomacherin, voy. Schumacher.		
Schwarzach, Felix von. A.....	56, 57	9
Segesserin, voy. Segesser.		
Segesser von Brunegg, « Elisabetha », A.....	99, 100	40
Swartzach, voy. Schwarzach.		
Tamman, Peter, A.....	59, 60	11
Tannhuser, Gabriel, A.....	94	36
Weza, Johann von, A.....	54, 55	8
Wirtz, Erhart, A.....	84	28
Wolf, Ulrich, A.....	88	31
Wyss, Hans-Rudolf, A.....	91, 92	33
Zolinger, « Christen », A.....	87	29

b) Pays, villes, communes, etc.

Allensbach, commune d'.....	48, 49	4
Bernauns.....	97, 98	39
Bossikon.....	88	31
Bremgarten, ville de, A.....	41	1
Constance, évêque de, A.....	54	8
— chanoine de.....	52	7
Crützlingen, voy. Kreuzlingen.		
Éliswil.....	95	37
Forrhalden.....	77	22
Fürhalden, voy. Forrhalden.		
Geiss.....	94	36
Hirzel (« Hirtzel »).....	89, 90	32
Kaltbrunn.....	83	27
Kämmasz, voy. Kämpos.		
Kämpos.....	87	30
Kilchberg.....	91	33
Kreuzlingen, abbé de, A.....	50	5
Kriens.....	101	42
Lund.....	54	8
Lucerne, bourgeois de.....	59, 60, 97	11, 39, 40
	98 à 102	41, 42, 43
Menzna (« Mentznau »).....	96	38
Mittelbiberach.....	52	7
Oberwil.....	67	16
Peterhausen (« Peterschusen »), abbé de, A.....	51	6
Reichenau, seigneur de la, A.....	54	8
Roeskilde (« Rotschilden »).....	54	8
Rotenburg.....	97, 98	39
Saint-Empire, A.....	41, 62, 64, 65, 75	1, 12, 14,
		15, 21

	Pages	Numéros
Schirmensee	87	29
Schlatt.....	84	28
Schwarzach, Felix von, A.....	56	9
Schwiz, état de, A.....	64	14
Strasbourg, A.....	84, 85	28 ^a
Sursee, ville de, A.....	92	34
— chapitre de	94	35
Swartzach, voy. Schwarzach		
Talwil (« Tallwyl »).....	91	33
Uri (état d'), A.....	62, 65	12, 15
Wädenswil, bailliage de, A.....	75	21
Wangen, curé de	94	35
Warthausen.....	52	7
Wattwil.....	31, 32	26
Zoug (état de), A.....	63	13
Zurich, A.....	75	21
Zurich, bourgeois de	73, 89, 90	20, 32

III. Index des sujets et personnages bibliques, et des saints figurés dans les vitraux décrits

Adam.....	80	25
Apocalypse (les sept candélabres)	53	8
Élie, sacrifice d'.....	89	32
Ève	78	25
Hérode	53	8
Jacob, vision de	57	10
Jésus-Christ, naissance	95	37
— présentation	95	38
— porté par sainte Anne	49	5
— porté par la Vierge	51, 52, 52, 96	6, 7, 8, 39
— baptême	52, 53	7, 8
— en croix	65	15
— Pietà.....	63	13
Judith.....	54	8
Mages, Rois	70	19
Mer Rouge, passage de la	88	31
Moïse	88, 90	31, 33
Père céleste	57	10
Sainte Anne.....	49	5
— Barbe.....	59	11
Saint Gebhard	51	6
— Georges.....	92	34
— Grégoire	51	6
— Jean Baptiste baptisant Jésus-Christ	52, 53	7, 8
— — décollation.....	53	8
— Jean l'Évangéliste à Patmos.....	52, 53	7, 8
— — devant le personnage divin et les sept candélabres.....	53	8
— — supplice.....	45	8

	Pages	Numéros
Saint Joachim.....	50	5
— Josse	96	39
— Martin.....	82	27
— Michel	62	13
— Nicolas de Myre.....	48	4
— Oswald.....	62	13
— Pierre.....	59	11
Sainte Vierge, annonciation.....	49, 51, 82	5, 6, 27
— sur les bras de S ^{te} Anne.....	49	5
— présentation.....	93	35
— visitation.....	94	36
— nativité.....	95	37
— purification.....	95	38
— portant l'Enfant.....	51, 52, 53, 96	6, 7, 8, 39
Salomé.....	54	8
Samaritain, le bon	72	20
Sinaï, montagne du.....	90	33
Sion, montagne et château de.....	91	33
Suzanne.....	55	9

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages imprimés et manuscrits cités dans l'introduction et dans le catalogue (1)

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, Auf Veranlassung S. M. des Königs von Baiern herausgegeben durch die historische Kommission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften; Leipzig, 1857 et suiv., 54 vol. in-8.

ANZEIGER, voy. Indicateur.

ARCHIVES HÉRALDIQUES SUISSES, Organe de la Société suisse d'Héraldique; 1887 et suiv. Neuchâtel et Zurich, in-4.

L'ART ANCIEN A L'EXPOSITION NATIONALE SUISSE, etc. Voy. recueils de dessins, etc.

BLUNTSCHLI, Hans Heinr.; Geschlechter-Buch der Stadt Zürich, 1693; manuscrit conservé à la bibliothèque du musée national suisse (J. 127), in-8.

BRÜCK; Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts; Strasbourg, 1902, in-4 et atlas gr. in-fol.

BRUN, C., voy. Dictionnaire des artistes suisses.

CAHIER, le père Ch.; Les Caractéristiques des Saints dans l'art populaire; Paris, 1876, 2 parties in-fol.

(1) Les ouvrages, articles de revue, pièces d'archives, etc., cités une seule fois pour une question spéciale, et qui n'intéressent pas autrement le sujet de notre travail, ne figurent pas dans cette liste; on trouvera leur référence complète dans le texte, à l'endroit où nous y renvoyons.

- CART, W. ; La rose de la cathédrale de Lausanne (trad. de la monog. de M. Rahn) ; Lausanne, 1879, in-4.
- DICTIONNAIRE DES ARTISTES SUISSES, rédigé par C. Brun ; Frauenfeld, 1902 et suiv., in-4.
- DIERAUER, Joh. ; Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft ; vol. I, II et III, Gotha, 1887, 1892 et 1907, in-8.
- DUPASQUIER, Louis ; Monographie de Notre-Dame de Brou ; Paris, s. date (vers 1860), gr. in-fol.
- DÜRSTELER ; Züricher Geschlechterbuch (Stemmatologia Tigurina) ; manuscrit, commencement du XVIII^e siècle, 9 vol., bibliothèque de la ville de Zurich, Mscr. E. 16-24.
- Du SOMMERARD, E. ; Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance, exposés au musée ; Paris, 1883, in-8.
- EIDGENÖSSISCHE ABSCHIEDE (Recès fédéraux) ; Amtliche Sammlung der ältern Eidgenössischen Abschiede ; t. IV 1 c-e, (1533-1555), par Deschwanden, Lucerne, 1878, 1882, 1886, in-4.
- FALKE, Jacob von ; Geschichte des deutschen Kunstgewerbes ; Berlin, 1888, gr. in-8.
- GANZ, Dr. P. ; Historisches Museum Basel, Katalog N° 3, Glasgemälde ; Bâle, 1901, in-8.
- Über die schweizerische Glasmalerei und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte ; dans Öffentliche Kunst-Sammlung in Basel, LVIII. Jahresbericht, p. 17-28 ; Bâle, 1906, in-8.
 - Die Entwicklung der Basler Malerei im XVI. Jahrhundert ; dans Basler Jahrbuch 1904, p. 260 et suiv. ; Bâle, 1904, in-12.
 - Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.-XVIII. Jahrhunderts, im Auftrage der Kunst-Kommission unter Mitwirkung von Prof. D. Burckhardt und Prof. A. Schmid herausgegeben ; Bâle, 1905 et années suiv., gr. in-4.
 - Répertoire de vitraux et de dessins de maîtres suisses conservés dans les collections publiques et privées en dehors de la Suisse ; recueil manuscrit avec photographies, déposé au cabinet des estampes du musée des beaux-arts de Bâle.
- GAUTIER, Adolphe ; Armorial historique des villes et des bourgs de la Suisse ; Neuchâtel, 1895, in-4. (tirage à part du volume des Archives héraldiques suisses de la même année).
- GESCHICHTSFREUND, der ; Mitteilungen des historischen Vereins der 5 Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug ; Einsiedeln et Stans, 1846 et suiv., in-12.
- GLOOR ; Die gemalten Glasscheiben im Schützenhause zu Basel ; Bâle, 1902, in-8, avec 40 reproductions de vitraux.
- GUIDE OFFICIEL, voy. LEHMANN.
- HAENDCKE, Dr. Berthold ; Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstichs ; Arau, 1893, in-8.
- HAUSHALTUNGSBÜCHER (Registres des ménages) des paroisses du canton de Zurich, du XVII^e siècle ; manuscrits conservés aux archives cantonales à Zurich, E. II, 210, 211, etc., in-fol.
- HELVETIA SACRA, voy. VON MÜLINEN.
- HIRTH, Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren ; t. IV, Munich, 1898, in-8° : Neue künstliche Figuren biblischer Historien grüntlich von Tobia Stimmer gerissen (d'après la première édition, Bâle, 1576) ; t. IX [Holbein], Icones veteris testamenti, ou, Images de l'Ancien Testament (d'après l'édition de Lyon, de 1547).
- HOLBEIN, voy. HIRTH.
- HOLZHALB, Hans Jak. ; Supplement zu dem allgemeinen helvetischen., Lexikon von H. Jak. Leu ; Zug, 1786-1795, 6 vol. in-4.
- INDICATEUR D'ANTIQUITÉS SUISSES (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde), Zurich, 1868 et suiv., in-4.
- ISSEL, Ernst ; Die Reformation in Konstanz ; Fribourg-en-Br., Leipzig et Tübingen, 1898, in-8.
- KINDLER VON KNOBLOCH, J. ; Oberbadisches Geschlechterbuch, herausgegeben von der badischen historischen Kommission ; Heidelberg, 1898 et suiv., in-4.
- KRIEGER, Albert ; Topographisches Wörterbuch des Grossherzogtum Baden ; herausgegeben von der badischen historischen Kommission ; Heidelberg, 1898, in-8.
- LABARTE, Jules ; Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil, précédée d'une introduction historique ; Paris, 1847, in-8.
- Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance ; vol. II, Paris, 1872, in-8.
- LAIBLE ; Geschichte der Stad Konstanz ; Constance, 1896, in-8.
- LANGLOIS, E. H. ; Essai historique et descriptif de la peinture sur verre ancienne et moderne ; Rouen, 1832, in-8.

- LASTEYRIE, Ferdinand de ; Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France ; Paris, 1857, 1 vol. texte, 1 vol. planches, in-fol.
- Les peintres-verriers étrangers à la France ; dans Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, IV^e série, t. X^e ; Paris, 1879, in-8.
- LEHMANN, Dr. H ; Die Glasgemälde im Kantonalen Museum in Aarau ; Aarau, 1897, in-12.
- Führer durch die ehemalige Cisterciensersabtei Wettingen beim Thermal-Kurort Baden ; Aarau, 1894, in-12.
- Guide officiel à travers le Musée national suisse ; Zurich, s. d., in-12.
- Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz.
1. Teil, Ihre Entwicklung bis zum Schlusse des 14. Jahrhunderts.
- II. Teil : Die monumentale Glasmalerei in der Schweiz ; 1. Hälfte, Zürich und die Innerschweiz ; Bern, seine Landschaft und die Stadt Biel ; 2. Hälfte, 1. Abschnitt : St. Gallen, Schaffhausen und Basel ;
publié dans Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, vol. XXVI, fasc. 4, 5, 6 ; Zurich, 1906, 1907 et 1908, in-4.
- LEU, Hans Jacob ; Allgemeines, helvetisches, Eydgenössisches oder Schweizerisches Lexikon... ; Zurich, 1747-1765, 20 vol. in-4 (voy. aussi HOLZHALE).
- LE VIEIL, Pierre ; L'art de la Peinture sur verre et de la Vitrierie (t. IX de la collection des Arts et Métiers publiée par l'Académie royale des sciences) ; Paris, 1774, in-fol. (et Neuchâtel, 1781, in-4).
- LÉVY ET CAPRONNIER ; Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique, par Ed. Lévy de Rouen, archit. Avec planches par J.-B. Capronnier, peintre-verrier, Bruxelles, 1860, in-4.
- LIEBENAU, Th. von, und W. LÜBKE ; Die Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz ; III, Kloster Königsfelden ; Zurich, 1867, avec atlas, in-4.
- LIÈVRE, Édouard ; La collection Sauvageot gravée et dessinée, accompagnée d'un texte historique et descriptif par A. Sauzay ; Paris, 1863, in-fol.
- LÜBKE ; Die Glasgemälde im Kreuzgang zu Kloster Wettingen ; Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, vol. XIV, fasc. 5 ; Zurich, 1863, in-4.
- Voy. aussi LIEBENAU.
- MAGNE, Lucien ; L'œuvre des peintres-verriers français ; verrières des monuments élevés par les Montmorency : Montmorency—Écouen—Chantilly ; Paris, 1885, 1 vol. texte avec 100 pl. in-fol., et atlas gr. in-fol.
- MANDACH, C. de ; La peinture sur verre en Suisse ; dans l'Histoire de l'art publiée sous la direction de M. André Michel, t. II, 1^{re} partie, p. 397 et suiv., et t. III, p. 392 et suiv.
- MERSON, Olivier ; Les Vitraux ; Paris (1895), in-8 (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts).
- MEYER, Dr. Hermann ; Die schweizerische Sitte der Fenster-und Wappenschenkung, nebst Verzeichnis der Zürcher Glasmaler von 1540 an ; Frauenfeld, 1884, in-8.
- MEYER-KRAUS ; Basler Wappenbuch ; Bâle, 1880, in-4.
- MICHEL, André ; Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours ; Ouvrage publié sous la direction de M. André Michel ; Paris, 1905 et suiv., gr. in-8.
- MITTEILUNGEN DER ANTIQUARISCHEN GESELLSCHAFT IN ZÜRICH ; Zurich, 1837 et suiv., in-4.
- MÜLINEN, Egbert Friedr. von ; Helvetia sacra, oder Reihenfolge der kirchl. Obern und Oberinnen in den ehemaligen und noch bestehenden innerhalb dem gegenwärtigen Umfange der Eidgenossenschaft gelegenen Bisthümern, Collegiatstiften und Klöstern ; Berne, 1858 et 1861, 2 vol. in-fol.
- MÜLINEN, Dr. W. von, voy. THORMANN.
- MÜNTZ Eug., Guillaume de Marcillat et la peinture sur verre en Italie ; Revue des Arts décoratifs, t. XI, p. 359-374, Paris, 1890-1891, in-4.
- NEUJAHRSBLATT DER STADTBIBLIOTHEK IN ZÜRICH, années 1877, 1878, 1882, 1883 ; Zurich, 1877, etc., in-4.
- OIDTMANN, Dr. Heinrich ; Geschichte der Schweizer Glasmalerei ; Leipzig, 1905, in-8.
- OTTIN ; Le vitrail, son histoire, ses manifestations à travers les âges et les peuples ; Paris (1896), in-4 (voy. ci-dessus p. 20, note 5).
- RAHN, J. Rudolf ; Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters ; Zurich, 1876, in-8.
- Das Glasgemälde im Chor der Kirche von St Saphorin im Kanton Waadt ; Mitteil. der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, III, Genève, 1885, gr. in-fol.

- RAHN, J. Rudolf; Die Glasgemälde in der Kirche zu Oberkirch bei Frauenfeld; *ibid.*, Neue Folge, I (Les monuments de l'art en Suisse), Genève, 1901, gr. in-fol.
- Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne, ein Bild der Welt aus dem XIII. Jahrhundert; Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, vol. XX, fasc. 2; Zurich, 1879, in-4.
- Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Constanzt, avec 2 pl. et un portrait; *ibid.*, vol. XXII, fasc. 6; Zurich, 1890, in-4. (Cet ouvrage a servi de base au catalogue de vente de la collection Vincent dont on trouvera la référence parmi les autres catalogues; sauf indication spéciale, nos citations de vitraux de la collection Vincent se rapportent toujours aux numéros du catalogue Rahn.
- REPERTORIUM über die in Zeit-und Sammelschriften der Jahre 1812-1890 enthaltenen Aufsätze und Mitteilungen schweizergeschichtlichen Inhalts; herausgegeben von der Allgemeinen geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz, und in deren Auftrage bearbeitet von Josef Leopold BRANDSTETTER; Bâle, 1891, gr. in-8.
- REPERTORIUM über die in Zeit-und Sammelschriften der Jahre 1890-1900 enthaltenen Aufsätze und Mitteilungen schweizergeschichtlichen Inhalts. Als Fortsetzung zu Brandstetters Repertorium für die Jahre 1812-1890 von der Allgemeinen geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz herausgegeben und in deren Auftrag barbeitet von Dr. Hans BARTH; Bâle, 1906, gr. in-8.
- RONDOT, Natalis; Les peintres sur verre à Lyon du XIV^e au XVI^e siècle; Paris, 1897, in-8.
- RUPPERT, Ph.; Die Glasmalerei in Konstanz; Konstanzer geschichtliche Beiträge, 2^e fasc., p. 1-8; Constanz, 1890, in-8^o.
- SAUVAL, Henri; Histoire et recherches des Antiquités de la Ville de Paris; Paris, 1724, 3 t. in-fol.
- SAUZAY, A.; Musée de la Renaissance, série F; Notice de la verrerie et des vitraux; Paris, 1867 (réimpr. 1882), in-8.
- Voy. aussi LIÈVRE.
- SCHAUENBURG, V.-R. de; La peinture sur verre; Strasbourg, 1865, in-8.
- SIBMACHER, Joh; New Wappenbuch: Darinnen dess H. Röm. Reichs Teutscher Nation hoher Potentaten, Fürsten, Herren und Adelspersonen, auch anderer Ständt und Stätte Wappen, beneben ihrer Schilt und Helm Kleinoten...; Nuremberg, 1605, in-4 obl.; — II^e, III^e, IV^e, V^e parties, et appendice au t. V, *ibid.* 1605-1667, in-4 obl.
- STAMMLER, Jacob; Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, mit besonderer Berücksichtigung der älteren Zeit (vol. XXX de « Argovia », Jahresschrift der historischen Gesellschaft des Kantons Aargau); Arau, 1903, in-8.
- STIASSNY, Robert; Hans Baldung Griens Wappenzeichnungen in Coburg; Wien, 1896, in-4.
- STIMMER, voy. HIRTH.
- STOLBERG, A.; Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke, mit Beiträgen zur Geschichte der deutschen Glasmalerei (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 31); Strassburg, 1901, in-8.
- STUMPF, J.; Gemeiner lobl. Eydgenossenschaft, Stetten, Landen und Völckeren Chronicwirdige Thaatenbeschreybung; Zurich, 1548, in-fol.
- TEXIER, l'abbé; Histoire de la peinture sur verre en Limousin; Paris et Limoges, 1847, in-8.
- THORMANN, Dr. Franz und von MÜLINEN, Dr. W.; Die Glasgemälde der bernischen Kirchen; herausgegeben von dem bernischen Kantonalen Kunstverein; mit Zeichnungen von Rud. MÜNGER; Berne, 1896, in-4.
- VAUCHER, Pierre; Esquisses d'histoire suisse; 2^e éd., Lausanne, 1898, in-12.
- VIOLET-LE-DUC; Description du château de Coucy; Paris, s. d., in-8.
- Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Paris, 1856-1868, in-8.
- VUILLIEMIN, L.; Histoire de la confédération suisse; Lausanne, 1879, 2 vol. in-12.
- WESTLAKE; A history of design in painted glass; Londres et Oxford, 1894, 4 vol. in-fol.
- WILLEMIN, Monuments français inédits; vol. II, Paris, 1839, in-fol.
- WIRZ, Kaspar; Etat des Zürcher-Ministeriums von der Reformation bis zur Gegenwart; Zurich, 1890, gr. in-8.
- ZELLWEGER, Joh.-Kaspar; Geschichte des appenzellischen Volkes; vol. III, Trogen, 1840, in-8.

II. Recueils de dessins et de reproductions de vitraux

- Arau, voy. Die GLASGEMÄLDE.
- ARCHIVES HÉRALDIQUES SUISSES, voy. I (1); presque chaque volume contient plusieurs reproductions de vitraux et de dessins de vitraux.
- L'ART ANCIEN A L'EXPOSITION NATIONALE SUISSE (de 1896); Album illustré, composé de 70 planches servant de supplément au catalogue du groupe 25; Genève, 1896, in-fol. Les pl. 11, 13, 22, 23, 25-29 reproduisent des vitraux et des dessins de vitraux.
- L'ART POUR TOUS, Encyclopédie de l'art industriel et décoratif; Paris, 1861-1906, in-fol. voy. à la fin de chaque volume dans la table des matières, vitraux.
- Bâle, « Schützenhaus », voy. I, GLOOR.
- Berne, églises du canton, voy. I, THORMANN ET VON MÜLINEN.
- Brou, église de, voy. I, DUPASQUIER.
- BRUCK, voy. I; cet ouvrage contient beaucoup de planches qui sont du plus grand intérêt pour l'étude du vitrail suisse.
- CHEFS-D'OEUVRE DE LA PEINTURE SUISSE SUR VERRÉ, publiés par la société d'histoire et d'antiquité de Winterthur; 60 planches gr. in-fol., avec un texte explicatif par Dr. A. Hafner, 2^e éd., Berlin, 1896. Une première édition de ce bel ouvrage a été publiée en 1889 avec titre et texte allemand: MEISTERWERKE DER SCHWEIZERISCHEN GLASMALEREI.
- DIE GLASGEMÄLDE DER EHEMALIGEN BENEDIKTINER-ABTEI MURI, im argauischen Museum für Kunst und Gewerbe in Arau; 30 Lichtdrucktafeln, Text von Dr. Th. von Liebenau; Separat-Ausgabe aus VÖLKERSCHAU, Band I, II und III; Arau, 1892, in-folio.
- HANDZEICHNUNGEN, voy. I, GANZ; Une grande partie des dessins parus dans cette publication sont des dessins de vitraux; on y trouve représentés à peu près tous les maîtres et toutes les écoles suisses des XVI^e et XVII^e siècles.
- HIRTH, Formenschatz der Renaissance, t. I-V Munich 1877-1881; contient un certain nombre de dessins de vitraux de maîtres suisses et allemands.
- INDICATEUR, voy. I; Nombreuses reproductions de vitraux et de dessins de vitraux, notamment dans la publication de M. Lehmann sur les vitraux du canton de l'Argovie (années 1902, 1905, 1906).
- KOLB, H.; Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance; Stuttgart, 1884, in-fol.
- Königsfelden, voy. I, LIEBENAU.
- Lausanne, voy. I, RAHN.
- MITTEILUNGEN DER SCHWEIZERISCHEN GESELLSCHAFT FÜR ERHALTUNG HISTORISCHER KUNSTDENKMÄLER; Genève, 1883 et suiv., gr. in-fol. — 1885 (Saint-Saphorin), voy. I, RAHN. — 1897, ANGST, Der Pannerträger von Schwiz. — 1901 (Oberkirch), voy. I, RAHN.
- RÉPERTOIRE, voy. I, GANZ.
- SCHAEFER UND ROSSTEUSCHER; Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance; Berlin, 1888, gr. in-fol.
- STIASSNY, voy. I.
- STOLBERG, voy. I.
- Saint-Saphorin, voy. I, RAHN.
- TÉREY, Gabriel von; Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien; 3 vol. gr. fol., Strasbourg 1897.
- WARNECKE, Fr. Musterblätter für Künstler und Kunstgewerbetreibende; Berlin, in-fol., 1880, avec supplément; (1887).— Cette publication comprend 30 projets de vitraux de D. Lindmeyer, des dessins de Tobias Stimmer, de différents autres maîtres suisses et de Hans Baldung.
- WARNECKE, Fr.; Heraldische Kunstblätter; Görlitz, 1876, in-fol.
- Wettingen, voy. I, LÜBKE.
- WYSS; Collection de dessins originaux de vitraux, du XVI^e au XVIII^e siècle, conservée au musée historique de Berne; 8 vol. gr. in-fol.

(1) Les chiffres romains qui suivent certains titres renvoient aux parties correspondantes de notre bibliographie.

III. Catalogues cités de musées, d'expositions, de collections particulières et de ventes

ARAU, voy. I, LEHMANN ; II, Die GLASGEMÄLDE...

BALE, Musée historique, voy. I, GANZ ; « Schützenhaus », voy. I, GLOOR.

CLUNY, Musée de, voy. I, Du SOMMERARD.

DEBRUGE-DUMENIL, voy. I, LABARTE ; et :

Catalogue pour la vente des objets d'art de la collection Debruge-Dumenil ; Paris, 23 janvier 1850, in-8.

EXPOSITION NATIONALE SUISSE, Genève 1896, Catalogue de l'art ancien, groupe 25, Genève, 1896, in-8. Les vitraux comprennent les numéros 1446-1612.

LOUVRE, voy. I, SAUZAY.

MUSÉE NATIONAL SUISSE, voy. I, LEHMANN, Guide à travers...

Le catalogue spécial des vitraux du musée national suisse n'étant pas encore paru, il faut s'en tenir au « guide » très sommaire qui, dans la description des différentes salles, réserve, en général, un alinéa aux vitraux.

NUREMBERG, Musée germanique ; Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Glasgemälde ; 2^e éd., Nuremberg 1898, in-8.

SAUVAGEOT, voy. I, LIÈVRE, et I, SAUZAY.

SULZER-WART, voy. Exposition nationale suisse, 1896, Catalogue de l'art ancien, Nos 1532-1557.

TRÉTAIGNE, Auktion der Glasgemälde-Sammlung der Baronin de Trétaigne in Paris, und von Glasgemälden aus der ehemaligen Vincent-Sammlung in Konstanz ; Zurich, 1904, in-8. Avec environ 50 reproductions de vitraux.

VINCENT, voy. I, RAHN, et :

Katalog der reichhaltigen Kunstsammlung der Herren C. & P.-N. Vincent in Konstanz am Bodensee ; Cologne, 1891, in-4. Environ 60 reproductions de vitraux.

Vu et admis à soutenance le 17 février 1908.

Le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris,

A. CROISSET.

Vu et permis d'imprimer.

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

VILLENEUVE-SAINT-GEORGES
IMPRIMERIE COOPÉRATIVE OUVRIÈRE
